

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



PERFORMANCE, CORPO E INCONSCIENTE

Nome completo do autor João Miguel Osório de Castro Garcia dos Santos

Orientador(es): Doutor Hugo Martins Gonçalves Ferrão,
Professor Associado da Faculdade de Belas-Artes da
Universidade de Lisboa.

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-
Artes, na especialidade de Pintura

ANO 2017

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



PERFORMANCE, CORPO E INCONSCIENTE

Nome completo do autor João Miguel Osório de Castro Garcia dos Santos

Orientador(es): Prof. Doutor Hugo Martins Gonçalves Ferrão, Professor
Associado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na
especialidade de Pintura

Júri:

Presidente: Doutora Isabel Maria Sabino Correia, Professora Catedrática e Diretora da
Área de Pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
(nomeada por despacho do Sr. Vice-Reitor datado de 28 de Março de 2017,
no uso de competências delegadas).

Vogais:

- Doutor Paulo Filipe Gouveia Monteiro, Professor Catedrático da
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
(1º arguente);
- Doutora Francesca Clare Rayner, Professora Auxiliar do Instituto de Letras
e Ciências Humanas da Universidade do Minho (2º arguente);
- Doutor Fernando António Baptista Pereira, Professor Associado da
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutor Ilídio Óscar Pereira Sousa Salteiro, Professor Auxiliar da Faculdade
de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutor Hugo Martins Gonçalves Ferrão, Professor Associado da
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (orientador).

ANO 2017

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu João Miguel Osório de Castro Garcia dos Santos, declaro que a tese de doutoramento intitulada “Performance, Corpo e Inconsciente”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

[assinatura]

Lisboa, 23 de Julho de 2017

RESUMO

Pretendemos revalorizar o corpo como espaço trágico de experiência pessoal e artística. As motivações que levaram ao surgir da performance recuperaram, para o discurso artístico, um conjunto de termos que remetem para um local indefinido e inacessível. Esse lugar é identificado de muitos modos: o lugar onde as almas se movem, o invisível que suporta o visível ou o inconsciente. A performance propõe valorizar um estado corporal de interrogação, um estado do ser, entre a arte e a vida, que abre e fecha o corpo para deixar passar a paixão do conhecimento. Abrir e fechar o corpo para deixar que a arte e a vida se permeiem em discursos transformadores, adotando os dispositivos artísticos como seu léxico. Estes contêm um poder instável parente da interrogação, dando substância ao acontecimento das obras e ao seu desaparecimento. Os dispositivos artísticos revalorizam o poder do corpo do artista e do fruidor. O corpo do artista sublinha a força expressiva subjetiva e o espectador inscreve a obra de arte performativa no domínio social e histórico refazendo o passado. Ao se tornar expressão discursiva reorganizam a história, em função da visão pessoal dos seus autores, introduzindo tensão no sistema a-histórico, a cada nova performance. A união do artista com o fruidor introduz de modo similar às práticas religiosas e ao começo das psicologias analíticas, cujo denominador comum é a vinculação dos corpos (médico/paciente; padre/crente), um valor baseado num sistema de opostos. O corpo habitado por forças opostas expressa-se enquanto ponto plural intangível que ao longo dos tempos foi ganhando forma. Recorde-se o que são os sonhos ou as mitologias. Investigámos os movimentos da energia psíquica alheios à vontade consciente e que manifestam uma conexão íntima com o inconsciente através da performance. Esta revelou-se um espelho de sentimentos civilizacionais colectivos, ligados entre si através do inconsciente, que advertem contra a excessiva fragmentação do corpo nos sistemas externos da consciência. A problemática da performance liga a sua atividade artística ao mundo interior, abeirando-se de forças que o racional tecnológico desvaloriza. E, ao apropriar-se dessa problemática, assume paradoxalmente, através dos seus dispositivos artísticos, fatores de enclausuramento tecnológico, transformando a vida através da arte em coisa artística. No entanto, ao fazê-lo, produz novas aberturas no presente interrogando-o simbolicamente. Deste modo, a performance recupera o fim da história e dá à experiência pessoal um valor artístico.

Palavras-Chave:

Abrir, Fechar, Corpo, Conhecimento, Vida

ABSTRACT

We intend to revalue the body as tragic space of personal and artistic experience. The motivations that led to the rise of performance recovered to the artistic discourse, a set of terms that refer to an undefined and inaccessible location. This place is identified in many ways: the place where the souls move, the invisible that supports the visible or unconscious. The performance proposes valuing a body condition of interrogation, a state of being, between art and life, which opens and closes the body to pass the passion of knowledge. Opening and closing the body to let the art and life pervade in transformers speeches, adopting the artistic devices as their lexicon. These contain an unstable power relative of the question, giving substance to the event of the works and their disappearance. Artistic devices revalue the power of the artist's body and the

spectator. The artist's body emphasizes the subjective expressive force and the viewer enters the work of performance art in the social and historical redoing the past. By becoming discursive expression reorganize the history, depending on the personal views of their authors, introducing tension in ahistorical system, each new performance. The union of the artist with the spectator introduces similarly to religious practices and the beginning of analytical psychology, whose common denominator is the linking of bodies (doctor / patient, priest / believer), a value based on an opposite system. The body inhabited by opposing forces is expressed as intangible plural point that over the years was taking shape. Remember what are dreams and mythologies. We investigated the movements of psychic energy unrelated to conscious will and show a close connection with the unconscious through performance. This proved to be a mirror of collective civilizational feelings, connected by the unconscious, which warn against excessive fragmentation of the body in the external consciousness systems. The issue of performance connects his artistic activity to the inner world, draw near to forces that rational technological undervalues. And, to take ownership of this problem, paradoxically assumes through its artistic devices, technological entrapment factors, transforming life through art in artistic thing. However, in doing so, it produces new openings in this questioning him symbolically. Thus, the performance recovers the end of history and gives personal experience an artistic value.

Key Words:

Open, Close, Body, Knowledge, Life

Agradecimentos

Mantivemos um aberto diálogo com investigadores que nos forneceram bibliografia e exemplos de autores com práticas performativas que se enquadravam nos limites da nossa pesquisa. Queremos, por isso, agradecer à Professora Doutora Eugénia Vasques, ao Professor Doutor Francisco Luís Parreira, à Professora Investigadora Teresa Fradique e ao Professor Doutor Pedro Cabral Santo, à Professora Doutora Cláudia Madeira.

Agradecemos aos colegas de profissão com os quais abordámos na prática e em conversa estes assuntos – o ator Miguel Borges, a atriz Sara Ribeiro, o ator Frederico Barata, a bailarina Lara Guideti, o encenador Carlos Pimenta, o realizador Edgar Pêra e o coreógrafo João Fiadeiro. Agradecemos também ao médico Dr. José Carlos Almeida Nunes e ao fisioterapeuta Emanuel Madeira que nos forneceram conhecimentos e bibliografia adicional. Queremos, ainda, agradecer à família – à minha mulher Rute e ao meu filho Gil, aos meus irmãos António e Pedro, à minha mãe e ao meu pai que auxiliou de forma generosa nas primeiras leituras do documento. Um agradecimento especial à Joana Gomes e à Maria Veiga Xavier, que muito prestáveis e criativas foram nas correções finais, e à Nayara Siler e ao Ricardo Pimentel que foram inextinguíveis na sua generosidade num primeiro momento de digitalização e arranjos gráficos. E, por fim, ao meu orientador Professor Doutor Hugo Ferrão

Resumo	7
Palavras-chave	7
Abstract	7
Keywords	8
Agradecimentos	9
Índice	10
Índice de Imagens	13
Introdução	16
Parte 1. PERSPETIVAS E CONTEXTOS DA PERFORMANCE	
<i>Introdução aos contextos da performance: dispositivos transdisciplinares</i>	32
1. <i>Performance: princípios fundacionais de intenção de uma teorização</i>	36
1.1. <i>Da necessidade de generalizar o particular performativo</i>	39
1.2. <i>Aura sacrificial da arte</i>	45
1.3. <i>Sobre a clausura do corpo</i>	49
2. <i>A Performance como dispositivo de enclausuramento</i>	51
2.1. <i>Mumificação e desertificação</i>	51
2.2. <i>Morte à performance! Viva a Performance!</i>	57
2.3. <i>O corpo como “não-lugar” ou “não-pessoa”</i>	63
2.4. <i>A “mente contentor”</i>	67
3. <i>Performance imago mundi</i>	71
3.1. <i>Performance: “antidisciplina” artística</i>	71
3.2. <i>“Inter-multi-trans-antidisciplinaridade”</i>	74
3.3. <i>Os mediadores de futuros</i>	78
4. <i>Territorialidade teatral: metamorfoses do corpo</i>	81
4.1. <i>Corpo contemporâneo: teatralidades</i>	84
4.2. <i>Fluidez territorial</i>	90
4.3. <i>As fronteiras do “corpo-palco”</i>	97
4.4. <i>Construções cénicas da crise</i>	103
Parte 2. PERSPETIVAS ACERCA DO INCONSCIENTE E DA PERFORMANCE	
1. <i>A ideia de inconsciente performativo</i>	109
2. <i>O teatro da memória de Tadeusz Kantor</i>	117

<i>3. Arnulf Rainer e o corpo que se experimenta</i>	120
<i>4. Ritualização do inconsciente performativo</i>	126
<i>5. A performance e a renovação do poder do simbólico</i>	133
<i>6. A construção do corpo desnudado</i>	143
<i>7. O inconsciente como elemento aglutinador da experiência</i>	152
<i>8. A aparência de uma aparência: unidade fluída da performance</i>	158
<i>9. O laboratório do inconsciente</i>	163
<i>10. O inconsciente como punção performativa: a terra incógnita</i>	170
<i>11. A topografia das experiências artísticas comuns</i>	178
<i>12. O evento como instrumento performativo</i>	185
<i>13. Ser espelho e as representações dos outros</i>	202

Parte 3. REVISITAÇÕES PRÁXIS ARTÍSTICAS

<i>1. Projetos – Materialização Experimental</i>	215
<i>1.1. Portais imagéticos, ruturas e continuidades</i>	216
<i>1.2. O corpo e a emergência do inconsciente</i>	217
<i>1.3. As sementes do futuro – temas, objetos e performances</i>	219
<i>A criança</i>	219
<i>Performances e a emergência do inconsciente</i>	220
<i>Objetos performativos selecionados</i>	221
<i>1.3.1. Troncotribultrezeno-unovo</i>	222
<i>Livres associações livres</i>	224
<i>Os nossos objetivos canibais</i>	228
<i>Um corpo celestial</i>	229
<i>As bandas sonoras</i>	229
<i>Influências e referências</i>	229
<i>Do espelho vazio ao olho cheio</i>	231
<i>1.3.2. El, Levando-o aos ombros em passo de marcha sincopada ao quarto tempo</i>	232
<i>As múltiplas narrativas dos “eus”</i>	234
<i>A criança nova nasceu de novo</i>	236

1.3.3. Zona e Anoz	237
<i>Dois espaços saem de dentro de um mesmo espaço</i>	239
<i>Círculos que caminham dentro de círculos</i>	241
<i>Personagens hereges</i>	242
<i>Sete temas</i>	244
<i>Metodologias inclusivas</i>	245
<i>As visões do futuro</i>	246
1.3.4. DQ, Éramos todos nobres cavaleiros a atravessar mundos	
<i>apanhados num sonho</i>	247
<i>Duas opiniões exteriores</i>	250
<i>Dois textos – duas perspetivas</i>	255
<i>Os ventos novos e os velhos ventos</i>	269
<i>Corpos e livros</i>	269
<i>Pedras na cabeça</i>	270
<i>Outros comentários</i>	270
1.3.5. Special Nothing/Especial Nada	271
<i>A internacional dos sonhos</i>	272
<i>As metamorfoses do sonho</i>	274
<i>Os outros como espelho</i>	277
<i>As irreais realidades reais</i>	279
1.3.6. Authorities	283
<i>Ambientes</i>	286
1.3.7. Las Divinas	287
<i>As pedras de novo</i>	291
1.3.8. Los Negros e os Deuses do Norte	293
<i>O sonho enquanto retrato do fundo do ser</i>	294
Conclusões	300
Bibliografia	309

Índice de Imagens

Fig. 1.	À esquerda: duas fotografias dos figurinos de <i>Das Triadische Ballett: Rosa Reihe Weisse und Schwarze Reihe</i> , Oskar Schlemmer, <i>Tänzerin und Spirale</i> , 1926; ao meio: fotografia de Hugo Ball com figurino cubista, recitando o poema fonético <i>Karawane</i> no Cabaret Voltaire, 1916; à direita: fotografia de performance de Chris Rowbury, em <i>Honey and Ashes</i> , 1991.	41
Fig. 2.	Fotografia de performance <i>The Origin of Table Manners (First Version)</i> , Cardiff Laboratory Theatre, 1985.	44
Fig. 3.	Na esquerda: fotografia de performance <i>O Filho da Europa</i> ; no meio fotografia de ensaios da performance <i>O Filho da Europa</i> ; na esquerda fotografia de performance <i>O Filho da Europa</i> . A performance é da autoria de João Garcia Miguel, as fotografias de Rui Gato e os performers são Nuno Cardoso e Sara Ribeiro, 2010.	49
Fig. 4.	Fotografia de performance <i>O Filho da Europa</i> , João Garcia Miguel, fotografia de Rui Gato, 2010.	50
Fig. 5.	Pintura <i>Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?</i> , óleo sobre tela, 1897-98, Paul Gauguin, Museum of Fine Arts, Boston.	51
Fig. 6.	Fotografia de performance <i>Emballage Humain</i> , Tadeusz Kantor, Nuremberga, s.d.	55
Fig. 7.	Fotografias de performance <i>Demonstration for all the Senses</i> , Milan Knížák, Praga, 1964.	56
Fig. 8.	Fotografia de performance <i>Rhythm 0</i> , Marina Abramovic, Nápoles, 1974.	59
Fig. 9.	Imagens de performance <i>Self Portrait #9a, #9b and #9c</i> , Daniel Joseph Martinez, s.d.	62
Fig. 10.	Fragmento de performance <i>80th Action: Orgies – Mysteries Theatre</i> , Hermann Nitsch, Áustria, 1984.	63
Fig. 11.	Fotografia de <i>Guillermo Gómez-Peña, XTavera</i> , s.d.	72
Fig. 12.	Fotografia de performance <i>The Singing Sculpture</i> , Gilbert & George, Londres, 1970.	74
Fig. 13.	Fotografia de <i>Atomic bomb survivor</i> , c.1945.	76
Fig. 14.	À esquerda: fotografia de <i>The Holocaust</i> , Pvt. H. Miller, Alemanha, 1945; à direita: fotografia de <i>Battle of Britain</i> , Londres, 1940.	77
Fig. 15.	Pintura <i>Angelus Novus</i> , Paul Klee, 1920.	79
Fig. 16.	À esquerda: fotografia de detalhe de pintura <i>Juízo Final</i> , Hans Memling, 1473; ao meio: pintura <i>Annuncio della morte di Santa Fina</i> , San Gimignano, Domenico Ghirlandaio, 1475; à direita: detalhe de pintura <i>Paradiso Terrestre</i> , Jérôme Bosch, 1500.	81
Fig. 17.	À esquerda: fotografia de performance <i>Interior Scroll</i> , Carolee Schneemann, Long Island, 1975; à direita: fotografia de performance <i>Eye Body: 36 Transformative Actions</i> , Carolee Schneemann, Nova Iorque, 1963.	89
Fig. 18.	À esquerda: fotografia de performance <i>Meat Joy</i> , Carolee Schneemann, Paris, 1964; à direita: fotografia de performance <i>Up To and Including Her Limits</i> , Carolee Schneemann, Berlim, 1976.	90
Fig. 19.	À esquerda: fotografia de performance <i>Opportunity Makes Relations as it Makes Thieves (Goethe)</i> , Hannah Wilke, 1978-84; à direita: fotografia de performance <i>Le Lait Chaud (Warm Milk)</i> , Gina Pane, Paris, 1972.	93
Fig. 20.	Imagem fotográfica de performance <i>Costume for A Banquet</i> , Louise Bourgeois, 1978.	94
Fig. 21.	Fotografia de performance <i>Loving Care</i> , Janine Antoni, Londres, 1992.	100
Fig. 22.	Sequência de três fotografias de performance <i>Intra-Venus</i> , Hannah Wilke, 1993.	101
Fig. 23.	Fotografia de desenho <i>L'immaculée Conception</i> , Antonin Artaud, 1945.	105
Fig. 24.	Fotografia de desenho <i>Portrait de Jany de Ruy</i> , Antonin Artaud, 1947.	106
Fig. 25.	Fotografia de desenho <i>Portrait d'Arthur Adamov</i> , Antonin Artaud, 1947.	108
Fig. 26.	Fotografia de performance <i>Le Grain et L'École</i> , Henryk Tomaszewski, 1961.	109
Fig. 27.	Fotografia de performance <i>Le Prince Constant</i> , de Juliusz Slowaki, encenação de Jerzy Grotowski, Breslávia, 1965.	109
Fig. 28.	Fotografia de performance <i>Bleu, Blanc, Rouges, ou Les Libertins</i> , Roger Planchon, encenação de Roger Planchon, s.d.	111
Fig. 29.	Fotografia de performance <i>Happening Panoramique au Bord De La Mer Baltique</i> , Tadeusz Kantor, 1967.	117
Fig. 30.	À esquerda: fotografia de performance <i>The Dead Class</i> , Tadeusz Kantor, Cracóvia, 1975; ao meio: fotografia de performance <i>Let the Artists Die</i> , Tadeusz Kantor, Cracóvia, 1985; à direita: fotografia de performance <i>The Dead Class</i> , Tadeusz Kantor, Cracóvia, 1975.	119
Fig. 31.	Fotografia de performance <i>Dainty Shapes and Hairy Apes</i> , Tadeusz Kantor, Cracóvia, 1973.	120
Fig. 32.	À esquerda: fotografia de performance <i>The Third Hand</i> , Stelarc, s.d.; à direita: fotografia de performance <i>Tessy</i> , Cesare Fullone, 2000.	120
Fig. 33.	Fotografias de três performances de <i>Ron Athey</i> , 2000.	121
Fig. 34.	Imagem de performance fotográfica e desenho <i>Expresiones Absurdas</i> , Arnulf Rainer, 1968.	122
Fig. 35.	À esquerda: fotografia de performance <i>Aktion</i> , Arnulf Rainer, 1970; à direita em cima: <i>Untitled</i> , Arnulf Rainer, s.d.; à direita em baixo: <i>Untitled (Dead Mask)</i> , Arnulf Rainer, 1978.	123
Fig. 36.	Imagem de performance fotográfica com desenho e pintura sobreposta <i>Schlaf</i> , Arnulf Rainer, 1973-1974.	124
Fig. 37.	À esquerda: imagem de performance fotográfica com desenho <i>Untitled</i> , Arnulf Rainer, s.d.; à direita: imagem de performance fotográfica com desenho e pintura sobreposta <i>Untitled (Body Language)</i> , Arnulf Rainer, 1973.	125
Fig. 38.	À esquerda: imagem de performance fotográfica <i>El Mad Mex</i> , Guillermo Gómez-Peña, 1998; à direita: imagem de performance fotográfica <i>Zemzoo</i> , Veronika Bromová, 1998.	126

Fig. 39.	Fotografia de performance <i>I Like America and America Likes Me</i> , Joseph Beuys, por Caroline Tisdall, 1974.	128
Fig. 40.	Fotografia de performance <i>I Like America and America Likes Me</i> , Joseph Beuys, por Caroline Tisdall, 1974.	131
Fig. 41.	Fotografia de performance <i>I Like America and America Likes Me</i> , Joseph Beuys, por Caroline Tisdall, 1974.	133
Fig. 42.	Fotografia de performance <i>I Challenging Mud</i> , Kazuo Shiraga, 1955.	136
Fig. 43.	Fotografia de performance <i>5 Por Momentos</i> , Laurie Anderson, 1976.	140
Fig. 44.	À esquerda: fotografia de performance <i>I Miss You</i> , Franko B, 2005; à direita: fotografia de performance <i>Lips of Thomas</i> , Marina Abramovic, 2005.	142
Fig. 45.	Fotografia de performance e instalação <i>Projeção Infinita</i> , Marina Abramovic/Ulay, 1976.	145
Fig. 46.	Fotografia de performance <i>Homage to Pre-History</i> , Sankai Junku, 1984.	147
Fig. 47.	Fotografia de performance de Tatsumi Hijikata, s.d.	150
Fig. 48.	Fotografia de performance <i>Sitting/Swaying: Event for Rock Suspension</i> , Stelarc, 1980.	152
Fig. 49.	Fotografia de performance <i>Cleaning the Mirror</i> , Marina Abramovic, 1995.	
Fig. 50.	À esquerda: fotografia de <i>Eduard von Hartmann</i> , s.d.; à direita: fotografia de capa do livro <i>Philosophy of the Unconscious</i> , Eduard von Hartmann, 1884.	153 154
Fig. 51.	Fotografia de performance <i>Blindfolded Catching</i> , Vito Acconci, 1970.	160
Fig. 52.	Fotografia de performance <i>Quarry</i> , Meredith Monk, 1975.	161
Fig. 53.	Três imagens fotográficas de performance <i>8.8.88</i> , Thomas Ruller, 1988.	162
Fig. 54.	Imagem fotográfica de performance <i>Balloon</i> , Pavel Althamer, 2007.	166
Fig. 55.	Fotografia de performance <i>Work No 610: Sick Film</i> , Martin Creed, 2007.	167
Fig. 56.	Imagem fotográfica de performance <i>Future Plan #2</i> , Hiroko Okada, 2003.	168
Fig. 57.	Fotografia de <i>Selector MI No. 94</i> , Arnaldo Morales, 1994.	169
Fig. 58.	Fotografia de performance <i>Untitled: Tree of Life</i> , Ana Mendieta, 1977.	173
Fig. 59.	Fotografia de performance <i>Meat Joy</i> , Carolee Schneemann, 1964.	175
Fig. 60.	Fotografia de performance <i>Moments of Decision/Indecision</i> , Stuart Brisley, 1975.	177
Fig. 61.	Fotografia de performance <i>Acoustic Head</i> , Marepe, 1995.	179
Fig. 62.	Fotografia <i>Gods of the Earth and the Sky</i> , Joel-Peter Witkin, 1988.	182
Fig. 63.	Fotografia de performance <i>A Perfect Day</i> , Maurizio Cattelan, 1999.	183
Fig. 64.	Fotografia de instalação e performance <i>Social Topography</i> , Juan Casillas Pintor, 2013.	185
Fig. 65.	Fotografia de performance <i>Capitals</i> , Encontros Acarte, 2003.	185
Fig. 66.	À esquerda: fotografia de performance em <i>Capitals</i> , Encontros Acarte, 2003; à direita: fotografia de performance em <i>Capitals</i> , Encontros Acarte, 2003.	186
Fig. 67.	Fotografia de instalação <i>Time Capsule</i> , Andy Warhol, 2013.	187
Fig. 68.	Fotografia de placa comemorativa em Hampton referente ao lançamento de <i>Time Capsule</i> , 1965.	188
Fig. 69.	À esquerda: fotografia de instalação de <i>Harms Collection of African Art</i> , coleção de Arte da Universidade Oklahoma, s.d.; à direita: fotografia de <i>Francis Bacon Studio</i> , Dublin, s.d.	189
Fig. 70.	Fotografia de pintura amadora inspirada em Andy Warhol, s.d.	190
Fig. 71.	Fotografia de performance <i>Miss You</i> , Franko B, 2000.	196
Fig. 72.	Fotografia <i>The Kiss</i> , Joel Peter Witkin, 1982.	206
Fig. 73.	Fotografia de performance <i>Geography</i> , Ralph Lemon, 1997.	207
Fig. 74.	Fotografia de performance <i>Das Glas im Kopf vom Glas: The Dance Sections</i> , Jan Fabre, 1987.	208
Fig. 75.	Fotografia de performance dança <i>Astral Convertible</i> , Trisha Brown, 1989.	209
Fig. 76.	À esquerda: fotografia de performance teatral <i>7 Streams of River Ota</i> , Robert Lepage, 1994-96; à direita: fotografia de performance teatral <i>100 Objects to Represent the World</i> , Peter Greenaway, Jean-Baptiste Barrière.	211
Fig. 77.	Fotografia de performance <i>200% and Bloody Thirsty</i> , Forced Entertainment, 1987.	213
Fig. 78.	Fragmento de fotografia de performance <i>Action psyché</i> , Gina Pane, 1974.	214
Fig. 79.	Fotografia de objeto performativo de performance <i>Lilith</i> , de João Garcia Miguel, fotografia de Nayara Siler, 2012.	215
Fig. 80.	Logótipo do Colectivo Canibalismo Cósmico, s.d.	223
Fig. 81.	Imagem gráfica criada durante o processo criativo de <i>Canibalismo Cósmico</i> , s.d.	224
Fig. 82.	À esquerda: imagem videográfica de performance <i>Redondo</i> , Colectivo Canibalismo Cósmico, s.d.; à direita: imagem videográfica de performance <i>Redondo</i> , Colectivo Canibalismo Cósmico, s.d.	226
Fig. 83.	Imagem recolhida para a criação do espaço cénico de <i>Troncotribultrezeno-unovo/Redondo</i> , s.d.	226
Fig. 84.	À esquerda: imagem videográfica de performance <i>Redondo</i> , Colectivo Canibalismo Cósmico, s.d.; ao centro: imagem videográfica de performance <i>Redondo</i> , Colectivo Canibalismo Cósmico, s.d.; à direita: imagem videográfica de performance <i>Redondo</i> , Colectivo Canibalismo Cósmico, s.d.	227
Fig. 85.	Imagem recolhida para a criação do espaço cénico de <i>Troncotribultrezeno-unovo/Redondo</i> , s.d.	231
Fig. 86.	Sequência de imagens recolhida para criação do imaginário de <i>El</i> , 1991.	233
Fig. 87.	<i>El</i> , fotografia de Jorge Gonçalves, 1991.	235

Fig. 88.	Imagens de criança e de título de performance com influências góticas que eram respectivamente o logótipo e imagem gráfica da performance <i>El</i> , 1991.	236
Fig. 89.	À esquerda em cima: fotografias de fragmento cenográfico de performance <i>El</i> , fotografia de Jorge Gonçalves, 1991; à esquerda em baixo: fotografia de silhueta de efígie de músico de performance <i>El</i> , fotografia de Jorge Gonçalves, 1991; à direita: fotografia de performer João Galante na performance <i>El</i> , fotografia de Jorge Gonçalves, 1991.	237
Fig. 90.	Recorte de trocadilhos fonéticos e visuais retirado de um conjunto de textos manuscritos e das performances <i>ZONA/ANOZ</i> , 1999-2000.	237
Fig. 91.	Série de fotografias de performance <i>Zona</i> , performers por ordem da esquerda para a direita: João Galante, Rita Só e Ana Borralho, fotografias de Ricardo Nogueira Mendes, 1999.	238
Fig. 92.	Em cima: desenho gráfico da estrutura do palco rotativo de performance <i>ZONA/ANOZ</i> , 1999; em baixo: duas imagens videográficas de projeção tridimensional virtual do cenário de <i>Zona/Anoz</i> , 1999.	239
Fig. 93.	Série de fotografias de performance <i>Zona</i> , performers por ordem da esquerda para a direita: Filipa Francisco, Mónica Samões e Ana Borralho, fotografias de Ricardo Nogueira Mendes, 1999.	241
Fig. 94.	Imagem videográfica de logótipo do grupo OLHO, s.d.	243
Fig. 95.	Fotografia de performance <i>Zona</i> , performers Mónica Samões e João Galante, fotografia de Ricardo Nogueira Mendes, 1999.	244
Fig. 96.	À esquerda: fotografia de performance <i>DQ</i> , performer Mónica Samões, fotografia de Ricardo Nogueira Mendes, 2001; à direita: fotografia de performance <i>DQ</i> , performers Rita Só e João Galante, fotografia de Ricardo Nogueira Mendes, 2001.	249
Fig. 97.	Sequência fotográfica de momento coreográfico de performance <i>DQ</i> , fotografias de Ricardo Nogueira Mendes, 2001.	252
Fig. 98.	Sequência fotográfica da primeira parte de performance <i>DQ</i> , fotografias de Ricardo Nogueira Mendes, 2001.	255
Fig. 99.	Sequência fotográfica de performance <i>DQ</i> , fotografias de Ricardo Nogueira Mendes, 2001.	268
Fig. 100.	Imagens videográficas de performance <i>Special Nothing/Especial Nada</i> , performer Anton Skrzypiciel, vídeo de Edgar Alberto e João Dias, 2003.	271
Fig. 101.	Imagens videográficas de performance <i>Special Nothing/Especial Nada</i> , performer Anton Skrzypiciel, vídeo de Edgar Alberto e João Dias, 2003.	274
Fig. 102.	Imagens videográficas de performance <i>Special Nothing/Especial Nada</i> , performer Anton Skrzypiciel, vídeo de Edgar Alberto e João Dias, 2003.	277
Fig. 103.	Imagens videográficas de performance <i>Special Nothing/Especial Nada</i> , performer Anton Skrzypiciel, vídeo de Edgar Alberto e João Dias, 2003.	279
Fig. 104.	Imagens fotográficas de performance <i>Authorities/Autoridades</i> , fotografias de Miguel Lopes, 2013.	283
Fig. 105.	Imagem fotográfica de performance <i>Authorities/Autoridades</i> , fotografia de Miguel Lopes, 2013.	284
Fig. 106.	Imagens fotográficas de performance <i>Authorities/Autoridades</i> , fotografias de Miguel Lopes, 2013.	285
Fig. 107.	Imagens fotográficas de performance <i>Authorities/Autoridades</i> , fotografias de Miguel Lopes, 2013.	287
Fig. 108.	Fotografia de performance <i>Recordo-me de mim quando recordo</i> apresentada no evento performance <i>Las Divinas</i> , Caldas Late Night, fotografia de Miguel Lopes, 2014.	287
Fig. 109.	À esquerda: fotografia de pintura <i>Super China</i> , apresentada na sala <i>Negros and Red</i> , no evento performance <i>Las Divinas</i> , Caldas Late Night, fotografia de Miguel Lopes, 2014; à direita: fotografia de pintura <i>Super Luanda</i> , apresentada na sala <i>Negros and Red</i> , no evento performance <i>Las Divinas</i> , Caldas Late Night, fotografia de Miguel Lopes, 2014.	288
Fig. 110.	Fragmento de fotografia de performance <i>A criança, o elefante e as ondas</i> , apresentada no evento performance <i>Las Divinas</i> , Caldas Late Night, fotografia de Miguel Lopes, 2014.	289
Fig. 111.	Fotografia de série de pinturas <i>Image Image Series</i> apresentadas na sala <i>Homo Sacer</i> , no evento performance <i>Las Divinas</i> , Caldas Late Night, fotografia de Miguel Lopes, 2014.	289
Fig. 112.	Série de fotografias de instantes performativos e pinturas apresentadas no evento performance <i>Las Divinas</i> , Caldas Late Night, fotografias de Miguel Lopes, 2014.	290
Fig. 113.	Fotografia da performance <i>The Stone Lover</i> performer Milai, apresentada no evento performance <i>Las Divinas</i> , Caldas Late Night, fotografia de Miguel Lopes, 2014.	292
Fig. 114.	Série de fotografias do catálogo do evento performance <i>Las Divinas</i> , Caldas Late Night, com design gráfico de Nayara Siler, fotografias de Miguel Lopes, 2014.	292
Fig. 115.	À esquerda: fotografia de performance <i>Los Negros e os Deuses do Norte</i> , performer Gil Dionísio, fotografia de Raquel Matos, 2014; ao centro: fotografia de performance <i>Los Negros e os Deuses do Norte</i> , performers Gil Dionísio e Sara Ribeiro, fotografia de Pedro Soares, 2014; à direita: fotografia de performance <i>Los Negros e os Deuses do Norte</i> , performer Sara Ribeiro, fotografia de Raquel Matos, 2014.	293
Fig. 116.	Sequência de fotografias de performance <i>Los Negros e os Deuses do Norte</i> , performers Sara Ribeiro, Lulas Imaginário Berdiano e Gil Dionísio, fotografias de Pedro Soares e Raquel Matos, 2014.	296
Fig. 117.	Fotografia de performance <i>Yerma</i> , performer Miguel Borges, fotografia de João Garcia Miguel, 2013.	303
Fig. 118.	Fotografias de performance instalação <i>Mãe Coragem</i> , fotografias de Paulo Carocinho, 2011.	304
Fig. 119.	Fotografia de performance <i>Faz Bom Uso da Morte</i> , performer Daniel Coimbra, fotografia de João Garcia Miguel, 2005.	305

Introdução

“A consciência deveria defender seu ponto de vista e proteger-se, e deveria ser dada à vida caótica do inconsciente uma oportunidade de se manifestar – tanto quanto for possível suportar. Isto significa, ao mesmo tempo, conflito declarado e colaboração declarada.”¹

O ponto de partida deste trabalho incide sobre as forças motivacionais que levaram ao aparecimento da performance e interrogamo-nos sobre aquilo que existe na alma humana que origina o movimento dos corpos (Aristóteles). Estabelecemos duas interrogações de carácter instrumental que visam facilitar a compreensão do acesso aos movimentos entre o inconsciente, o corpo do artista e as suas obras através da performance:

- A. Será a performance um dispositivo de enclausuramento do presente?
- B. Ou será um dispositivo de expansão e abertura onde esta se conjuga com a clausura como característica intrínseca da sua constituição?

A performance constrói dispositivos através dos quais acontecem ações de abertura e de fecho dos corpos e que se consubstanciam num acontecimento e num desaparecimento da obra. Busca, assim, a construção de dispositivos que ocupam uma função de estrutura ao serviço do poder artístico. Para ilustrar, e como exemplo, podemos dizer de forma lata que o teatro dramático tem o texto como dispositivo da sua construção, enquanto a performance adota um conjunto de dispositivos variáveis. A performance introduz esta noção de dispositivos, no que se refere à adoção de modelos e meios, em quaisquer outras disciplinas, como o próprio teatro, incluindo as psicologias dinâmicas.

A nossa investigação remete para a distinção de várias visões teóricas acerca da performance e das suas origens e influências. Identificámos posições distintas a este respeito entre as teorias antropológicas de John L. Austin (1911-1960)², Erwin Goffman (1922-1982)³, Vitor Turner (1920-1983)⁴ e Richard Schechner (1934)⁵. Numa perspetiva ligada à evolução histórica e/ou sociológica, as teorias de Roselee Goldberg⁶, Marvin Carlson (1935)⁷, Erika Fischer-Lichte (1943)⁸ e Jon Mckenzie (1960)⁹ foram importantes para a construção das nossas posições. Encontrámos, ainda, os aspetos de cariz mais ontológico e das formas de representação, mais próximas das expressões artísticas e/ou tecnológicas, de Peggy Phelan (1948)¹⁰ e de Philip Auslander¹¹, e as visões baseadas nas questões de género de Rosalind Krauss (1941)¹² e de Judith Butler (1956)¹³. Todas estas conceções teóricas remetem para diversas configurações que identificam e valorizam a performance como uma expressão artística singular.

Neste contexto emerge o conceito de “evento”, apresentado na Parte 1 deste trabalho, naquilo que se refere aos espaços e às relações com os espectadores, incluindo as questões referentes ao tempo e local da performance. Esta noção de evento funda-se num conjunto

de relações históricas mais vastas e, conforme os universos de discurso de onde provém a sua teorização, é entendida de formas diversas. A ideia do evento como um “não-lugar” do corpo surge tratada nos subcapítulos 2 e 4 da Parte 1, onde procurámos aprofundar as questões que as noções de dispositivo e de território envolvem.

Analisámos depois, nos subcapítulos 2, 3 e 4, a relação entre o corpo do artista e o do espectador, assim como as suas reapropriações e reatualizações sucessivas nos “não-lugares” – do corpo, do espaço e tecnológicos – onde se movimentam as aproximações ao teatro e às suas formas tradicionais de repetição e de representação.

Na Parte 2 aproximámos o nosso estudo de uma reflexão sobre o corpo e o inconsciente, uma linha constante nos vários momentos da nossa abordagem, mas que, maioritariamente, aí se centra. Investigámos o corpo como veículo da natureza, do que é natural, do inconsciente, e como espaço de criação e de poder. As definições de natural e de vida remetem para o significado da performance em si mesma e são flexíveis conforme os protagonistas.

No âmbito de uma possível ontologia da performance foram apresentados conceitos fundadores, perspectivados e classificados de forma a criar um vocabulário a partir do qual existam concordâncias e contradições. O universo da performance, desde o seu início, alimenta-se e sobrevive de uma componente reativa, de um estar em ciclo permanente, retornando várias vezes aos mesmos lugares de influência e sempre contra alguma coisa (mesmo que indefinida).

A abrangência dos seus territórios e das suas influências em termos de conceitos, ou seja, de generalizações suficientemente alargadas, implica utilizar uma metodologia de análise das componentes de reação – de uma ontologia e de uma “contra-ontologia” da performance – que permita permutas de informações e ofereça perspectivas definidoras¹⁴.

Realçámos, num primeiro momento, o surgimento da performance enquanto atividade artística através das renovadas consciências do corpo e da sua inscrição na vida e nas envolventes sociais. Investigámos a evolução do conceito de inconsciente através das práticas protocientíficas e das psicologias dinâmicas, sempre em redor dos estudos do corpo. A contaminação recíproca das artes e das ciências nestes campos foi estruturante para o afloramento de uma nova sensibilidade relativamente às experiências interiores do corpo. As perceções de “múltiplas interioridades” transformaram-se em matéria substancial para os artistas que nas suas obras, associando o desenvolvimento científico e tecnológico, se sentiram motivados a intersectar estados emocionais com a consciência destes. Estas associações levaram à compreensão de uma fisicalidade comunicante e a apropriações de sentidos do corpo para o desenvolvimento de uma consciência alargada, seja em termos pessoais ou coletivos. De facto, estes fenómenos levaram a que alguns artistas tornassem o seu próprio corpo num campo de trabalho artístico.

Ainda na Parte 1, tratámos os princípios teóricos da performance de modo abrangente. Estudámos o que achámos necessário destacar acerca da especificidade desta forma de expressão que contém um grande número de práticas artísticas divergentes – desde a pintura

às artes do espaço e do corpo.

Nos subcapítulos 1.1., 1.2. e 1.3. procurámos associar à performance o uso do corpo e um estado de clausura – a que estão associadas as práticas de risco e de confrontação com os limites físicos.

No segundo capítulo da Parte 1 investigámos os dispositivos performativos e interrogámo-nos sobre as ligações da performance ao surgimento da ciência na modernidade (subcapítulo 2.1.) O uso de tecnologias *versus* o uso extremo do corpo é uma das questões fundadoras do universo da performance que abordámos no subcapítulo 2.2. De seguida, no subcapítulo 2.3., debatemo-nos com as linhas de sedução do enclausuramento enquanto desafio que busca formas de abertura que conduzem ao esgotamento do lugar e do corpo. Abordámos depois, no subcapítulo 2.4., a separação do corpo e da mente e a carência de revalorização de uma visão holística da consciência.

No terceiro capítulo da Parte 1 analisámos as questões de construção de mundos a partir da percepção do homem exterior e do homem interior. Aqui o conceito de abertura teve maior enfoque na sua relação com os dispositivos performativos.

No subcapítulo 3.1. refletimos sobre a performance enquanto “antidisciplina” – espaço de liberdade e de afirmação de caminhos que abandonam as práticas que os precedem. Uma primeira linha relaciona-se com os novos paradigmas científicos e consequências tecnológicas e as implicações sucessivas para o conhecimento e as práticas artísticas. A segunda linha de investigação remete para as transformações do corpo humano – tanto na sua representação, como na percepção de entretidos e mecanismos de abertura. A terceira linha de investigação abordou a mutação e a revalorização dos preceitos sociais e influências políticas a que as artes performativas se impõem – aqui se inserem a crise do autor e da autoridade no teatro e na pintura.

No subcapítulo 3.2. debruçámo-nos sobre a ideia de interdisciplinaridade, realçada e repetida por vários autores (Auslander, Carlson, Fischer-Lichte, Mackenzie). O facto pareceu-nos relevante por marcar a dissolução de fronteiras entre conhecimento e prática artística e sublinhar o quadro de ação performativo a partir da acumulação de saberes com origem em diferentes disciplinas. No subcapítulo 3.3. procurámos ilustrar as renovadas performances do corpo perante as mudanças de paradigmas – sociais e tecnológicos – operadas no século XX.

No capítulo 4, ainda da Parte 1, abordámos o estudo do corpo enquanto objeto que almeja revelar subjetividades criando sentidos para a existência do ser no mundo. No subcapítulo, 4.1., refletimos sobre a noção de duplicidade enquanto abertura – rasgão do ser que se abre perante o real como participante e espectador ativo do mesmo. A performance implica sempre estar em presença de alguém. Torna o ator performer em espectador de si mesmo reiteradamente consciente de si.

No subcapítulo seguinte, 4.2., explorámos a tensão da separação entre a mente e o corpo e a relação deste com o mundo exterior. A teatralidade surge, então, como a matéria que

permite estabelecer essa passagem, transformando o corpo num território que torna possível contemplar o mundo.

A seguir, no subcapítulo 4.3, dedicámo-nos à análise da performance enquanto impulso artístico que se aproxima da vida quotidiana. A vida e a arte são repetidas vezes encontradas nos discursos ideológicos dos artistas e dos movimentos que a utilizam com maior extensão e de forma mais doutrinária e ideológica.

No subcapítulo 4.4., o derradeiro da Parte 1, regressámos ao conceito de inconsciente e às suas repercussões nas artes, na posição do indivíduo perante o mundo e no núcleo da representação teatral – o ator e o seu corpo. É nesse espaço político, no espaço das experiências do corpo, que se vai insinuar a performance e o trabalho dos artistas que procuram manter as funções rituais da arte.

A Parte 2 do nosso trabalho procura relacionar o percurso de alguns artistas com a ligação ao inconsciente refletida nas suas obras, bem como os modos como fundiram arte e ciência. No primeiro capítulo procurámos explorar a relação entre as duas linhas de investigação que atravessam o inconsciente e a performance. Tentámos cruzar e demonstrar a influência do inconsciente que fomentou associações e formas de comportamento a partir das quais a performance foi ganhando posição. A performance é um descolamento de diversos comportamentos que, ao ganharem sentidos distintos dos tradicionais, acoplaram uma possibilidade de abertura do mundo que até então tinha permanecido invisível.

No segundo capítulo através do teatro e da obra de Tadeusz Kantor (1910-1990)¹⁵, debruçámo-nos sobre a memória como processo ativo que permite aceder ao inconsciente.

No capítulo terceiro abordámos outro autor associado à performance e à pintura abstrata e que vai buscar métodos criativos que lhe estão próximos – Arnulf Rainer (1929)¹⁶. Aí desvelamos uma pesquisa artística que conduziu a um tipo de exploração do inconsciente através de formas de trabalhar ligadas ao uso de drogas e a técnicas de autossugestão, repetição e escrita automática.

No capítulo 4.º, analisámos experiências feitas pelos artistas a partir dos seus universos pessoais e dos meios que detinham ao seu alcance. Foi o caso de Joseph Beuys (1921-1986)¹⁷, cujo trabalho com o seu próprio corpo veio a introduzir nas suas performances questões rituais e xamânicas. Centrâmo-nos na sua obra *Coyote - I Love America and America Loves me*.

No capítulo 5 procurámos pesquisar os antecedentes da performance e dois modos de pensar e perceber o mundo – um ligado ao inconsciente, e outro vinculado à consciência que procura constantemente formas de se expressar. Esta dualidade tem a particularidade de cada um dos lados procurar o outro, sobrepondo-se, associando-se, lutando entre si, conflituando e, por vezes, agindo em conjunto. Quando há dois lados, há um que se expõe mais e outro que não cessa de se esconder.

No capítulo 6, a partir da posição de Kant acerca das ideias que temos sem termos consciência delas, refletimos sobre o que somos e sentimos neste mundo, sem que o

consigamos de facto apreender na sua totalidade.

No capítulo 7 visámos associar o conceito de inconsciente ao corpo através de diversos autores e da sua evolução histórica. A conexão destes dois conceitos, corpo e inconsciente, surge em vários autores, como, por exemplo, em Arthur Schopenhauer (1778-1860), em Friedrich Nietzsche (1844-1900)¹⁸, nos investigadores ligados à psicologia experimental, como Johann Friedrich Herbart (1776-1841), Hermann Helmholtz (1821-1894), Gustav Fechner (1801-1887), ou, ainda, nos pioneiros dos tratamentos terapêuticos a partir do mesmo inconsciente, como sejam Pierre Janet (1859-1947), Sigmund Freud (1856-1939)¹⁹, Carl Gustav Jung (1875-1961)²⁰ ou Alfred Adler (1870-1937). Em Eduard von Hartmann (1842-1906)²¹ é estabelecida uma associação direta. Este aspeto é relevante para perceber as ligações instituídas com as artes e, nomeadamente, com o eclodir da performance enquanto expressão do corpo ligado ao inconsciente.

“A parte do inconsciente que é designada como corpo subtil torna-se cada vez mais idêntica com o funcionamento do corpo, tornando-se, por isso cada vez mais escura, terminando na total escuridão da matéria...”²²

No capítulo 8 estudámos a relação da performance com o sonho segundo a visão de Nietzsche, que defende a existência de um plano primordial, no qual o sonho é uma *aparência de aparência* e a satisfação de algo profundo e mais antigo, um desejo primitivo de elevação.

No capítulo 9 considerámos a performance enquanto instrumento de abertura do inconsciente no mundo. A relação entre consciência e inconsciente é geradora de tensões e de respostas que procuram sucessivamente aproximar-se. Estas duas forças, em permanente diálogo e conflito, são a imagem de uma estrutura evolutiva em si mesma e todas as suas sucessivas expressões fazem emergir formas das suas contendidas. É neste movimento de fechar e abrir que se jogam as visões da obra de arte que se coloca no meio para abrir o mundo.

No 10.º capítulo estudámos a influência do inconsciente na construção do simbólico. A introdução de processos e formas alcançadas pela performance, onde cabem variáveis e perspetivas, que não são visíveis apenas pela aproximação direta ao mundo.

No 11.º capítulo investigámos a capacidade de atribuir ao pensamento áreas e instrumentos, do que se pode apelidar “experiências comuns”, que não remetem diretamente para as palavras. A arte é um desses lugares. A performance é um desses dispositivos que propõe aceder ao foro íntimo, ao fundo opaco a que as palavras não conseguem chegar.

No capítulo 12 analisámos o conceito de evento associado ao de performance, e as suas sobreposições, tendo em conta os limites e as fronteiras desta tal como hoje em dia é a percebida.

No último capítulo da Parte 2, o 13.º, abordámos as questões da transparência e da opacidade do corpo. A transparência do corpo tem limites, apesar das investidas tecnológicas. A performance embate numa opacidade que a conduz para fora do sistema da ilustração racional

do mundo. Esta procura da transparência dos corpos através da performance conduz a representações fora das práticas tradicionais, originando sistemas autorreferenciais, que têm como fundo o espelhar do ser no mundo.

A Parte 3 da investigação remete para o nosso trabalho artístico, desenvolvido ao longo de três décadas, revisitado segundo a perspectiva da performance ancorada nas disposições do inconsciente. Numa primeira abordagem, no subcapítulo 1.1., procurámos sublinhar que o que fazemos enquanto obra é reflexo de uma outra coisa inexprimível, inominável, expressão de uma vida interior inquieta que não encontrou nas linguagens comuns espaço para se expor. É a expressão de um sonhar acordado cujo método se baseia no gesto performativo, nos corpos, no nosso e nos dos outros que connosco colaboram, e, por fim, no inconsciente – incessantemente procurado. Agora confrontado por de fora de si, o que manifesta a insuficiência de domínio das linguagens e de nós mesmos.

No subcapítulo 1.2., através do estudo de obras, evocámos a permanente relação com o inconsciente como uma tentação que ultrapassa as estratégias artísticas. Uma tentativa de ultrapassar a razão com o uso da razão que distancie o corpo de si e, ao mesmo tempo, o mantenha sempre próximo e inacessível para poder ser usado de novo ingenuamente – na justa medida em que seja possível fazê-lo repetidamente. A busca de utilização do inconsciente como matéria criativa, como componente migrante de alguma coisa que se almeja, permitiu a compreensão de técnicas de criação na construção das obras.

No subcapítulo 1.3. reconhecemo-nos enquanto “criança nova” que tudo usa para se iludir e escapar de si. Nesse aspeto não fomos o artista ingénuo que Nietzsche idealizou, que se afasta de si para poder criar algo que o ultrapassa, que conjuga a criação para além da sua mera e mesquinha individualidade. Passámos o tempo a enganar-nos ao pensar que sim, que estávamos a afastar-nos de nós para criar. O que procurámos sempre foi, afinal, a confusão, o barulho múltiplo, atirarmo-nos contra nós próprios e mantermo-nos num estado de permanente e infinita infância.

Nos oito subcapítulos seguintes analisámos obras singulares e refletimos sobre as relações que fomos estabelecendo com o inconsciente.

Abordámos a performance artística que expressa a paixão pelo conhecimento do ser e que se empenha em derrubar resistências entre a interioridade e o exterior que a rodeia. Através do que revela faz-nos testemunhas de gestos que contêm significados e sentidos subjetivos. A performance transforma posições circunscritas em existências significantes e poéticas. Acrescenta sentidos ao estar e ao fazer permanente das nossas vidas, abrindo caminhos partilhados no mundo. Ao ser e existir num mundo que é nosso, ao abrir o corpo para o corpo do outro, construímos mundos diversos. Altera-se a subjetividade, seja como observador participativo e/ou interveniente ativo.

Na exploração das matérias utilizadas nesta investigação seguimos três vetores fundamentais:

1. Observação e análise de performances;
2. Leituras e criação de performances;
3. Participação ativa em performances.

Confrontámos o mundo da performance enquanto espectador e comentador regular, em vários locais e geografias, participando em seminários, fóruns e discussões públicas. Fizemos leituras metódicas e anotadas de textos, ensaios, manuais de artistas, coletâneas, catálogos, compêndios históricos e publicações acessíveis através de pesquisa na internet ou de recursos bibliográficos próprios, acumulados ao longo de 30 anos. Neste particular tivemos, por exemplo, acesso a reproduções digitais de publicações dadaístas fac-similadas originais. Criamos desde meados dos anos 80 do século XX eventos coletivos e performances individuais, o que nos possibilitou experienciar este fenómeno e manter hábitos de investigação, experimentação e recolha de informação sistemáticos. Mantemos, também, uma atividade pedagógica e de consultadoria regular que nos aproxima de criadores estabelecidos e emergentes.

De modo abrangente, procedemos a leituras sobre a evolução do pensamento crítico acerca da performance e das suas relações com as artes visuais, em particular, o teatro e o cinema, distinguindo entre si as posições que demarcam as suas origens. Dada a quantidade de variáveis com as quais nos confrontámos, procedemos à sua organização em grupos temáticos ou estruturantes que não descuidassem o seu carácter paradoxal. Desenvolvemos estudos teóricos sobre o inconsciente e as suas manifestações proto-históricas, o simbolismo e o romantismo, o futurismo, o dadaísmo, os *happenings*, o movimento *Fluxus*, a performance dos anos 60 e os conceitos pós-humanistas. Estes blocos de estudo teórico ordenaram as matérias investigadas e foram motivo de reflexão crítica, tendo sido depois, em fragmentos, incorporados.

O modelo de estudo utilizado procurou lançar um projeto de investigação mais vasto acerca do papel do corpo na performance que poderá ser continuado no futuro. Funcionou como um manual de instruções que teorizou o que se sentimos e pensamos depois de fazer e/ou ver outros a apresentar performances. A relação do corpo com o inconsciente, que o torna matéria artística através da performance, foi um ponto de referência para o desenvolvimento de uma componente metodológica.

*“Em algum ponto, o inconsciente torna-se material, porque o corpo é a unidade viva, e nosso consciente e inconsciente estão nele embutidos: eles contactam o corpo. Em algum ponto existe um local em que as duas extremidades se encontram e se entrelaçam. E isto é o (corpo subtil) que não se pode dizer se é matéria ou aquilo que se designa por ‘psique’.”*²³

Partimos de estudos e análises de obras que testemunhámos, focando a relação do corpo enquanto veículo do inconsciente, e procurámos perceber como se manifesta. Centrámos o modelo de estudo nas experiências artísticas de alguns autores que funcionaram como um panteão de referência – Arnulf Rainer, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowsky (1933-1999)²⁴, Joseph Beuys e Allan Kaprow (1927-2006)²⁵. O modelo teórico assentou num ideal de construção de imagens que progredissem entre a performance, o corpo e o inconsciente, procurando práticas artísticas que explorassem a extensão destas possibilidades. Procurámos passar do estudo de textos para a compreensão das intenções e ideias de artistas, através das suas obras em termos performativos, examinando relações possíveis com o inconsciente. Por vezes, estas manifestações eram evidentes nos discursos, na adoção de práticas e termos que advêm de práticas médicas, de universos que remetem para terapêuticas ligadas às psicologias dinâmicas. Outras vezes, estivemos atentos às referências inscritas em textos e comentários a obras e à evolução do imaginário artístico, médico e técnico que envolve estas práticas.

Compusemos uma extensa lista bibliográfica que se subdividiu em duas direções principais, e que se segmentou depois em ramificações múltiplas, tendo em vista a necessidade de inclusão de matérias díspares. A primeira pesquisa e recolha de material bibliográfico esteve relacionada com os estudos da performance, seja em termos antropológicos, artísticos, filosóficos, psicológicos, técnico-científicos e/ou sociológicos. A restante subdivisão prende-se ao estudo da progressão dos conceitos de inconsciente, tendo-se centrado a nossa atenção na obra de Jung. As suas perspetivas interessaram-nos particularmente, dada a manifesta abertura para o estudo da influência do corpo e das suas experiências psicofisiológicas. Dentro deste ramo do inconsciente, além das abordagens de cariz psicológico, procurámos estudar os conceitos filosóficos e de cariz metafísico que o precedem e lhe dão forma, principalmente nos primórdios do seu surgimento. Os estudos do inconsciente alargaram-se, ainda, às teorias de Sigmund Freud, Jacques Lacan (1901-1981)²⁶, William James (1842-1910)²⁷, Alfred Adler, Henri F. Ellenberger (1905-1993)²⁸, George P. Lakoff (1941)²⁹ e Mark L. Johnson (1949)³⁰.

A investigação contemplou uma multiplicidade de referenciais, seguindo as características intrínsecas do objeto de estudo, ou seja, a multidisciplinaridade, mantendo as questões do corpo enquanto veículo e matéria, tanto da performance, como do inconsciente.

Em termos de expressão, a performance caracteriza-se por uma qualidade de multiplicação de meios que combinam texto, grafismo, som, representação, movimento, vídeo e/ou outros meios. Nesse aspeto antecipa, as práticas multimédia introduzidas pelos computadores e outros meios eletrónicos.

De modo similar, contemplámos meios de abordagens das obras numa lógica de arte viva e irrepetível. A ênfase dada à visualização de vídeos, fotografias e ao testemunho como espectador de performances diversas teve, acima de tudo, o objetivo de participar

e desenvolver pessoalmente uma experiência física a partir da qual nos interrogámos criticamente. O modelo utilizado contemplou de forma abrangente o conceito de experiência artística como forma de contacto. Ao densificar as experiências e os conceitos, passando-os para o formato de documentos escritos, procurámos exercitar a inclusão de características discursivas acerca da intensificação física própria da performance. Procurámos circundar no discurso conceitos que implicam uma “explosão” emocional. Entendemos essa “explosão” como a criação de imagens luminosas de movimentos interiores, energias, que advêm da entrada do inconsciente em ação. Estas energias motivadas pelos confrontos com as obras de performance.

Quanto à informação factual e às citações utilizadas, foram as mesmas sucessivamente confrontadas a partir de diversas fontes. Uma fração constitui-se através de material artístico obtido em fontes próximas disponibilizadas por artistas e/ou testemunhas de eventos. Outra fração das informações obtidas tem um cariz bibliográfico e é fruto de diversificadas leituras de obras de referência de autores e especialistas no género. A criação de uma bibliografia implicou a organização de amplas e diversificadas fontes. Contámos, ainda, com a ajuda de vários investigadores, que nos forneceram elementos dedicados aos temas, o que permitiu ramificar pesquisas e as fontes que consagraram as informações utilizadas. Fizemos, sempre que possível, a visualização dos materiais videográficos e imagéticos que nos auxiliaram a compreender os fenómenos performativos. Consultámos documentação referente a escritos de autores, registos de partituras de obras e testemunhos das apresentações. Decidimo-nos pela análise de obras de referência, criando um panteão de autores através dos quais confrontámos as nossas ideias.

Numa fase final sacrificámos porção do material escrito e produzido buscando a vivacidade das imagens propostas, procurando o lado físico do ato silencioso da leitura, aproximando-o de uma manifestação performativa.

Tendo em conta a limitação das linguagens e o desafio que isso impõe, deixamos, em jeito de comentário final, uma citação de William Burroughs (1914-1997)³¹ que remete para a distância entre as “linguagens do corpo” e as “linguagens dos deuses” e dos homens que os imitam.

*“No princípio era o Verbo, e o Verbo era Deus. E o que isso faz de nós? Manequins ventríloquos. Está na hora de deixar a Palavra de Deus por trás. ‘Atrofiado ele caiu-me em cima, como um monte de horríveis brânquias antigas’, relatou um sobrevivente. ‘E eu sinto-me muito melhor assim’.”*³²

A morte renovada dos deuses e a sua queda aos pés do homem implicam a renovação das linguagens. Uma nova importância deve ser dada às fontes que têm como procedência o corpo e as suas inúmeras possibilidades. Foi essa preocupação que nos norteou e que alimentámos repetidamente. Isto é, explorar performativamente as linguagens sobre as

quais assenta a teorização produzida, o que implica a consciência da perda de importância e do valor absoluto das palavras enquanto meio de transmissão de “mensagens”.

A aproximação ao recetor, por vários meios e com várias mensagens e suportes em simultâneo, investigando a captação de uma percentagem de atenção percetiva superada, noção explorada pelas tecnologias multimédia, é uma aspiração da performance. Há, nesse desígnio, uma ideia de abertura do corpo através do confronto com os vários meios de contacto expressos em simultaneidade. Não podemos apresentar um objeto com essas características físicas enquanto trabalho teórico. Mas desejamos aproximar-nos do abrir e fechar do corpo através dos numerosos canais de disponibilizados, buscando escritas de ressonâncias poéticas múltiplas.

¹ Sharp, Daryl, *Léxico Junguiano, Um Manual de Termos e Conceitos*, Editora CULTRIX, São Paulo, 1997, p. 88.

² John Langshaw Austin foi um filósofo inglês associado às questões da linguagem, cujo trabalho tem importância para a definição e compreensão do termo performance. É acima de tudo reconhecido como o criador da teoria dos atos discursivos ou performativos *Theory of the Speech Acts*. Anteriormente, a atenção dos linguistas centrava-se nas afirmações, asserções e proposições, nos atos linguísticos, que continham em si uma verdade enquanto valor. Austin afirmou, que quando usamos linguagem do tipo “vou fazer” ou “quero ter”, este tipo de afirmações implica um fazer, em tudo semelhante, ao ato performativo. A enunciação de uma afirmação que contém a condição de promessa deve ser entendida como um ato performativo. Assim, estabeleceu uma asserção linguística que contamina a linguagem e uma relação direta entre a linguagem e o corpo, entre o enunciado e o ato. O nome do seu livro mais conhecido remete de forma clara para esta relação: “*How to do Things with Words*” – “*Como fazer coisas com palavras*” (trad. nossa).

³ Erwin Goffman nasceu no Canadá filho de imigrantes judeus ucranianos. Estudou sociologia na Universidade de Toronto e completou o seu trabalho de graduação na Universidade de Chicago. Goffman é pioneiro no estudo da interação face-a-face, também conhecida como microsociologia, que o fez famoso por ocasião da apresentação do seu livro *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias* (*The Presentation of Self in Everyday Life*) (1959). Usou o imaginário do teatro para retratar a importância da ação humana e social. Todas as ações, argumentou, são performances sociais que visam abrir e manter certas impressões desejadas do *self* para os outros. Nas interações sociais, os seres humanos são atores em palco apresentando uma performance para uma audiência. A única vez que os indivíduos podem ser eles mesmos e livrar-se do seu papel ou identidade na sociedade é nos bastidores, onde nenhuma audiência está presente.

⁴ Victor Witter Turner foi um antropólogo escocês que estudou os rituais e a mudança social e ficou famoso por desenvolver o conceito “liminar”, introduzido pela primeira vez por Arnold van Gennep, e por cunhar o termo “*communitas*”. O trabalho de Turner revelou muito sobre os processos de mudança social, tanto do ponto de vista da experiência individual, como através do desenvolvimento de crenças comuns que caracterizam o grupo social. Pesquisou o significado dos rituais e do seu simbolismo nesses contextos, através do desenvolvimento dos conceitos de “liminaridade” e *communitas* como exemplos da experiência comunitária desestruturada em que todos os membros têm o mesmo estatuto social, Turner sugeriu que os seres humanos necessitam de tempo e de separação das suas obrigações sociais para processar o requerido ajustamento à mudança. Quando as pessoas gastam esse tempo juntos, despojados das armadilhas e responsabilidades das suas posições sociais anteriores, tornam-se participantes iguais na transição para uma nova fase, formando-se laços profundos que podem ser fundamentais para a nova fase de vida em que eles estão prestes a entrar. Turner via todos os rituais como contendo componentes religiosos ou espirituais nos referentes simbólicos envolvidos. Ele, também, via o ritual como um mecanismo essencial para a transmissão da identidade cultural. Valorizando o ritual e seu simbolismo, juntamente com a experiência de *communitas* para quem pretende fazer a transição de uma fase para outra, essa foi a contribuição da Turner para a nossa compreensão de como podemos melhorar a sociedade humana.

⁵ O próprio apresenta-se no seu livro *Performance Theory*: “(...) de 1967 até 1980 fui diretor artístico do *The Performance Group* (TPG), um teatro que liderou o experimentalismo à época. Com o TPG dirigi muitas peças e oficinas, incluindo *Dionysus in 69*, *Makbeth*, *Commune*, *Mother Courage and Her Children*, *The Marilyn Project*, *The Tooth of Crime*, *Cops*, *Oedipus (Seneca)*, and *The Balcony*. Após deixar o TPG continuei a dirigir, aí se incluindo *Richard's Lear*, *Cherry Orchard* (em Hindi com a professional Repertory Company of the National School of Drama, Nova Deli), *The Prometheus Project*, e *Don Juan*. A maior parte dessas produções foram desenvolvidas durante oficinas. Antes de 1967 fui codiretor do Grupo de Nova Orleans e diretor produtor do *The Free Southern Theater*. E, no verão de 1958 e novamente em 1961, fui diretor artístico dos *East End Players of Provincetown, Massachusetts*. Aos 27 anos, passei a ensinar a tempo inteiro, primeiro na Universidade de Tulane e depois, de 1967 e até ao presente, na *Tisch School of the Arts, New York University*. A minha especialidade é a teoria da performance – a qual, para mim, está enraizada na prática e é fundamentalmente interdisciplinar e intercultural” (trad. nossa).

⁶ Roselee Goldberg é uma estudiosa defensora das práticas performativas enquanto disciplina de pleno direito da história das artes contemporâneas. É historiadora de arte, escritora e autora de vários livros, traduzidos em várias línguas, incluindo a portuguesa, é crítica e também curadora de exposições. Escreveu o seminal e pioneiro livro *Performance Art: From Futurism to the Present*.

⁷ Marvin Carlson, investigador e professor americano influente nas áreas do teatro e da performance, entende o teatro como força dominante e a performance como um momento de renovação das disciplinas teatrais. É, no entanto, pioneiro no estudo e na importância das disciplinas do corpo e da propensão histórica que lhes atribui.

⁸ Erika Fischer-Lichte é diretora do International Research Centre “Interweaving Performance Cultures” e Professora de Estudos de Teatro na Freie Universität em Berlim. Entre 1995 e 1999 foi Presidente da International Federation for Theatre Research. Tem inúmeras publicações no campo da estética, teoria da literatura, arte e teatro. Entre outras, destacamos: *Performing Multiple Modernities* (2010), *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (2008), *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre* (2005), *History of European Drama and Theatre* (2002), *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective* (1997), *The Semiotics of Theatre* (1992), e *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign* (1990).

⁹ Jon McKenzie é professor de Inglês e diretor do *DesignLab* na Universidade de Wisconsin-Madison. Os seus interesses principais são: os novos *media*, a teoria da performance, o papel e importância da arte e da tecnologia na investigação cultural, os processos contemporâneos de globalização, as formas emergentes de ativismo social e as pedagogias experimentais.

¹⁰ Peggy Phelan é uma autoridade em performance. Nos seus trabalhos incluem-se *Unmarked: The Politics of Performance* (1993); *Mourning Sex: Performing Public Memories* (1997); *Acting Out: Feminist Performances* (1993); e *The Ends of Performance* (1998). O seu trabalho reflete o alargado leque de interesses pessoais de estudo que vão desde o teatro contemporâneo, às artes visuais, à fotografia, literatura, dança e cinema. Escreveu, também, acerca de um grande número de artistas e personalidades culturais e políticas, entre os quais Samuel Beckett, Andy Warhol, Ronald Reagan, o fotógrafo Andres Serrano e a artista de performance *avant-garde* Marina Abramovic.

¹¹ Philip Auslander é Professor na School of Literature, Media, e Communication da Georgia Institute of Technology em Atlanta, Geórgia, Estados Unidos da América (E.U.A.). É Doutorado em Teatro pela Universidade de Cornell e a sua investigação está ligada à performance, especialmente relacionada com a música, *media* e tecnologia. Escreveu estudos de estética e da cultura da performance em campos tão diversos como o teatro, performance, música, comédia *stand-up*, performance robótica e procedimentos judiciais. É autor de cinco livros e editor e coeditor de duas coleções nestes domínios. Os seus livros mais recentes são: *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music* (2006) e a segunda edição de *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (2008).

¹² Rosalind Krauss, americana, é uma professora e crítica de arte que tenta compreender o fenómeno da arte modernista, nas suas dimensões históricas, teóricas e formais. Ela tem manifestado interesse no desenvolvimento da fotografia, cuja história-paralela à da pintura modernista e à escultura tornou visíveis determinados aspetos que tinham sido previamente negligenciados, tais como o papel da marca indexada, ou a função do arquivo. Ela também investigou conceitos, tais como “sem forma”, “o inconsciente ótico”, ou o “pastiche”, reorganizando as práticas modernistas, relacionando-as com diferentes redes de implicação, distintas das do modernismo progressivo ou da *avant-garde*.

¹³ Judith Butler é uma teórica americana cujas teorias sobre natureza performativa do género e do sexo, influenciadas pela filosofia francesa, se tornaram importantes em áreas da teoria cultural, da teoria *queer*, e de algumas escolas do feminismo filosófico no final do século XX. Uma das suas inovações foi sugerir que o género é constituído pela ação, pela fala e pelo comportamento no qual estão implícitos traços e disposições que expõem e o representam, como se fossem uma atuação executada dos sexos que “atuam apresentando por base relação produziu tiveram por base linguagens visuais e tecnolcidadaão. Em particular, o género não é uma essência subjacente à natureza no qual o comportamento que lhe é característico seja um resultado consequente. É sim uma série de atos cuja constante repetição cria a ilusão de que há uma natureza subjacente. O género, de acordo com Butler, “é performativamente constituído pelas próprias” expressões “que se dizem serem os seus resultados.” Ela sublinha, no entanto, que os indivíduos não existem antes ou independentemente dos géneros que “representam (‘perform’)”;

o “género é sempre um fazer, embora não seja um fazer de um sujeito que se possa dizer que preexiste anteriormente ao ato”. Precisamente, o “fazedor” é uma variável construída na e através da ação. A identidade individual (o sujeito) é em si performativamente constituído. Os indivíduos não “escolhem” os seus géneros e não podem assumir ou alterá-los radicalmente à sua vontade, simplesmente por se comportarem (ou não comportarem) de determinadas maneiras. Ao mesmo tempo, pequenos desvios dos padrões estabelecidos de comportamento de género são possíveis, e de facto inevitáveis, e é através de tais variações ocasionais que o carácter socialmente construído do género é revelado.

¹⁴ <http://whatis.techtarget.com/definition/ontology> consultado em 5 de junho de 2014.

¹⁵ Tadeusz Kantor foi um encenador polaco, artista plástico, cenógrafo, poeta, ator, performer, construtor de ações e *happennings*. Apresentava-se sempre como pintor. Afirmava pensar por imagens e usava os atores e os adereços que construía em substituição das tintas e das telas. Fundou o coletivo *Cricot 2* onde realizou *A Classe Morta* (1975), considerada uma obra-prima do teatro performativo onde desenvolveu a teoria de um Teatro da Morte que consistia em criar imagens vivas para ilustrar os mecanismos da memória pessoal, que

contivessem elementos coletivos e sociais. Assim procurava criar experiências vividas da memória através de obras de teatro com forte pendor performativo. Ele é um bom exemplo, de como o teatro vai sendo tomado por novas influências que alteram no sentido profundo os limites que o enformam e de onde foi surgindo outras formas de expressão, a que apelidamos de performance, ligadas de forma direta ao ressurgir dos valores do inconsciente.

¹⁶ Arnulf Rainer é um pintor e performer austríaco com ligações à pintura, à fotografia e à instalação, conhecido internacionalmente pelas suas ligações com a arte abstrata e informal. Foi influenciado pelo Surrealismo e fundou nos anos cinquenta o coletivo artístico *Hundsgruppe* em conjunto com Ernst Fuchs, Arik Brauer e Josef Mikl. Desenvolveu práticas artísticas ligadas ao uso de drogas e/ou outras substâncias aliando o corpo e à utilização de estados físicos alterados como matéria e processo de criação. A ligação com o inconsciente e as práticas “inter-multi-trans-antidisciplinares” são relevantes, no seu caso particular, conforme a nota autobiográfica que transcrevemos deixa transparecer.

¹⁷ Joseph Beuys foi um artista alemão que exerceu a sua atividade entre a Europa e os Estados Unidos a partir dos anos de 1950. Surgiu associado ao movimento *Fluxus*. Os diversos interesses temáticos do seu trabalho vão desde os meios tradicionais de desenho, pintura e escultura até às ações orientadas e baseadas no tempo daquilo que apelida de *Action Art*. Nestas performances Beuys enfatizava o poder curador da arte, tanto para o artista como para o espectador, quando se abordavam temas psicológicos, sociais e/ou políticos. Beuys ficou especialmente famoso e reconhecido pelo uso de matérias animais, gordura e feltro, um deles mais orgânico e o outro mais fabricado, que incorporava nas suas obras. Estes elementos tinham em si um conjunto profundo de significados que, do mesmo modo que os *shamans*, usava como motivos recorrentes, sugerindo através das suas posições pessoais e artísticas que a arte, os materiais comuns e pobres e a vida quotidiana eram de certo modo a mesma coisa e inseparáveis.

¹⁸ Nietzsche foi um filósofo alemão, ensaísta e crítico cultural. Os seus escritos sobre a verdade, a moralidade, a linguagem, a estética, a teoria cultural, a história, o niilismo, o poder, a consciência e o sentido da existência exerceram uma enorme influência sobre a filosofia ocidental. Nietzsche é conhecido pela afirmação da “morte de Deus”, e previu a dissolução da religião e da metafísica tradicional. Alguns acreditam que ele abraçou o niilismo, rejeitou o raciocínio filosófico, e promoveu a exploração literária da condição humana, sem estar preocupado com a verdade e o conhecimento no sentido tradicional dos termos. No entanto, outros intérpretes de Nietzsche dizem que numa tentativa de contrariar o aumento previsto do niilismo, ele esteve envolvido num programa positivo para reafirmar os valores da vida, e por isso investiu numa reconstrução radical e naturalista da natureza e da existência humana, do conhecimento e da moralidade. Em ambas as interpretações, concorda-se que ele sugeriu uma estratégia de cada um se “tornar o que é” através do cultivo dos instintos e das várias faculdades cognitivas, num plano profundo que requer constante luta com os próprios heranças psicológicas e intelectuais. Nietzsche afirmou que o ser humano deve criar a sua própria identidade através da autorrealização e fazê-lo sem depender de qualquer coisa que transcenda a vida, tais como sejam os conceitos de Deus ou de alma. Estes modos de vida devem ser afirmados ainda que se adotem, de modo problemático, uma visão radical da eternidade, que sugira, por exemplo, o “eterno retorno” de todos os eventos. De acordo com alguns comentaristas, Nietzsche avançou uma teoria cosmológica da “vontade de poder”. Mas outros interpretam-no, como não estando excessivamente preocupado com o trabalho dentro de uma cosmologia em geral. Perguntas sobre a coerência de pontos de vista de Nietzsche - perguntas acerca de como estes pontos de vista podem ser considerados em conjunto, sem contradição, ou seja, se os leitores devem desacreditar qualquer ponto de vista particular, se comprovado a sua incoerência ou incompatibilidade com alguns outros, e assim por diante - continuam a chamar a atenção dos historiadores e filósofos intelectuais contemporâneos.

¹⁹ Sigmund Freud nasceu na cidade de Freiberg. Desenvolveu a psicanálise, um método através do qual se desbloqueiam conflitos inconscientes com base em associações livres, sonhos e fantasias do paciente. As suas teorias sobre a sexualidade infantil, a libido e o ego foram alguns dos conceitos académicos mais influentes do século XX. A família mudou-se para Viena quando ele tinha quatro anos, onde viveu até que esta foi ocupada pela Alemanha em 1938. A família de Freud era judia, embora o seu pai fosse um livre-pensador e Freud fosse um ateu declarado. Medicina e direito eram as profissões abertas aos homens judeus, e em 1873 entrou na Universidade de Viena na escola de medicina. Freud precisava de ser capaz de sustentar uma família, antes que se pudesse casar, e decidiu iniciar a prática médica de forma privada na especialidade de neurologia. Fez amizade com Josef Breuer, um outro médico e fisiologista que o influenciou profundamente e com quem discutia casos médicos juntos. É bem conhecido o caso de Anna O., a jovem paciente que sofria, do que era, então, chamado histeria. Ela tinha paralisia temporária e não podia falar na sua língua nativa, alemão, mas falava Francês e Inglês e não conseguia beber água, mesmo quando com sede. Breuer descobriu que se a hipnotizasse, ela conseguiria falar de coisas de que não se lembrava no estado consciente, e depois os sintomas surgiam aliviados. Este processo foi chamado de “*The Talking Cure*”. Freud foi depois para Paris para

um estudo mais aprofundado destas técnicas com Jean-Martin Charcot, um neurologista conhecido em toda a Europa pelos seus estudos de histeria e uso da hipnose. Em 1886, retornou a Viena, abrindo um consultório particular especializado em distúrbios do sistema nervoso e do cérebro, e casou. Usou o hipnotismo com seus pacientes histéricos e neuróticos, mas gradualmente descartou esta prática. Descobriu que podia incentivar os pacientes a falar apenas pedindo que se colocassem numa posição relaxada num sofá e motivando-os a dizer o que vinha de forma livre suas mentes, desenvolvendo o método da associação livre. Assim, poderia analisar as suas recordações e expressar quais os eventos traumáticos no seu passado que causavam o seu sofrimento atual. Em 1900, Freud publicou “*A Interpretação dos Sonhos*”, e introduziu ao público em geral a noção da mente inconsciente. Em 1901, publicou “*A psicopatologia da vida quotidiana*”, onde teorizou acerca do esquecimento e dos lapsos de língua, agora chamados de “lapsos freudianos”, permitindo perceber, que estes não eram acidentais, mas fruto de uma relação com o “inconsciente dinâmico”, revelando algo significativo para o paciente. Para muitos, essas ideias pareciam ser de alguém que estava a fazer ciência através de formas de arte popular. Em 1902, Freud foi nomeado professor na Universidade de Viena e em 1906, tinha 17 discípulos, com quem formou a Sociedade Psicanalítica que foi vítima das disputas políticas internas, e alguns de seus seguidores mais próximos (como Alfred Adler e Carl Jung) abandonaram o grupo. Em 1933, o partido nazista subiu ao poder na Alemanha e queimaram os livros de Freud, entre outros. Quando ocuparam a Áustria em 1938 confiscaram o passaporte de Freud, mas a sua fama e a influência de amigos estrangeiros persuadiram as forças de ocupação a deixá-lo ir com a sua esposa para Inglaterra, onde morreu.

²⁰ Carl Gustav Jung nasceu em Kesswil, Suíça, filho de um pastor da Igreja Reformada Suíça, e, também, sua mãe era oriunda de uma família de clérigos. Desde o tempo da sua juventude, Jung foi cativado pelos seus sonhos e vida interior. Isso levou-o a embarcar numa vida de autodescoberta, na qual, questionou as crenças da tradição Protestante, em que tinha sido educado. Jung era dotado de um intelecto estranhamente afiado e curioso, e já na sua juventude demonstrava preocupação com a natureza e características da psique humana. Leu extensivamente as obras de Goethe, Kant, Schopenhauer e Meister Eckhart, para citar apenas alguns dos seus mestres e fontes inspiradoras. Embora, nos seus anos de estudante estivesse interessado no pensamento religioso, filosofia e arqueologia, escolheu para carreira pessoal entrar num curso de medicina. Após a sua graduação pela Universidade de Basel, Jung decidiu especializar-se em psiquiatria. Aceitou uma posição no hospital Burgholzli em Zurique, trabalhando sob a tutela de Eugen Bleuler. O Burgholzli era conhecido como um centro para o tratamento da esquizofrenia. Aqui, a pesquisa psicológica, a hipnose, e outras formas precoces de tratamento psicoterápico eram incentivadas. Havia, ali, uma ênfase na introdução de métodos científicos inovadores, com a esperança de revolucionar o entendimento e a eficácia do tratamento psiquiátrico. Jung tinha encontrado a casa ideal para começar a sua vida de trabalho que desenvolveu ao longo de toda a sua vida. O seu interesse em juntar diversas e inesperadas disciplinas para entender a alma humana é uma característica que marca o seu pensamento e natureza “antidisciplinar”.

²¹ Eduard von Hartmann foi um filósofo alemão que ficou reconhecido pela capacidade enciclopédica de reunir numa obra um conjunto de conhecimentos e factos que remetem para o despoletar do inconsciente enquanto fenómeno. Foi recebido com muito interesse mesmo em termos populares, esta sua obra, ganhando também, um alargado conjunto de detratores que vêm nesta compilação apenas o esforço de um armazenista, que não acrescenta nada de novo.

²² Sharp, Daryl, *Léxico Junguiano, Um Manual de Termos e Conceitos*, Editora CULTRIX, São Paulo, 1997, p. 52.

²³ *Idem*.

²⁴ Jerzy Grotowski foi um encenador polaco que se formou em 1955 na Escola Superior de Teatro em Cracóvia como ator. Depois estudou direção do Instituto Lunacharsky de Artes Cênicas (GITIS) em Moscovo, entre 1955 e 1956. Foi aí que aprendeu técnicas de atuação e acerca das abordagens artísticas dos grandes nomes do teatro russo: Stanislavsky, Vakhtangov, Meyerhold e Tairov. Ao voltar para a Polónia, assumiu um cargo de professor assistente na escola de teatro em Cracóvia e começou a estudar direção de palco (1956-1960). Estreou-se como diretor em 1957 no Teatro Stary em Cracóvia, onde colaborou com Aleksandra Mianowska numa produção de Eugene Ionesco *As cadeiras*. Grotowski criou, também, peças de rádio para a Polish Theatre Radio, baseadas principalmente em lendas chinesas e tibetanas e no velho jogo índio Shakuntala. Preparou e conduziu uma série de palestras sobre a filosofia asiática no clube estudante Pod Jaszczurami (Sob o Signo da Lagartos). Em 1958, dirigiu uma oficina a partir de Próspero Mérimée, *O diabo fez uma mulher* – que foi a produção final do quarto ano de estudos de atuação do Departamento da Escola Superior Estadual de Teatro de Cracóvia –, bem como uma produção de *Bogowie Deszczu* (Deuses da Chuva, trad. nossa), uma peça contemporânea de Jerzy Krzysztan, no Teatro Kameralny em Cracóvia. Voltaria a este texto mais tarde, numa montagem do *Teatr 13 Rzędów* (Teatro das Treze Filas) em Opole. Em 1959 dirigiu uma produção de Anton Chekhov *Tio Vanya* no Teatro Stary em Cracóvia. Mudou-se nesse mesmo ano de forma permanente para

Opole, onde assumiu a direção artística do *Teatr 13 Rzędów*, o qual ganhou, também, um novo diretor literário, Ludwik Flaszen, escritor e crítico de teatro, que anteriormente tinha sido diretor do J. Słowacki Theatre em Cracóvia. A cooperação de Grotowski com Flaszen deu frutos em pouco tempo na criação de um teatro de vanguarda, tornando-se um centro para a investigação sobre as artes do teatro.

²⁵ Allan Kaprow foi um pintor americano, que se dedicou à *assemblage* e foi pioneiro no estabelecer dos conceitos da performance. Ajudou a desenvolver os princípios teóricos de “*Environment – instalação*” e “*happening*” entre 1950 e 1960. Os seus *happenings* – cerca de 200 – evoluíram bastante e Kaprow modificou-lhes o nome para “*atividades*” ou ações, onde se encontram ressonâncias com as denominações de outros autores como são o caso de Constantin Stanislavsky e Jerzy Grotowsky – estes ligados ao teatro e às práticas limites da performance. As ações de Allan Kaprow, realizadas por um ou vários performers, são na sua maioria dedicadas ao estudo das atividades quotidianas do ser humano, conjugando e fazendo sobressair os usos e ritos da vida pessoal. Aproximaram-se de vertentes da performance ligadas à antropologia e a Erwin Goffmann. O movimento *Fluxus* e a instalação são influenciados pelo desenvolvimento dos seus trabalhos teóricos.

²⁶ Jacques-Marie Émile Lacan foi um psicanalista francês cuja influência para a dança e a performance tem grande impacto. Foi apelidado como o psicanalista mais controverso e provocador desde a existência de Freud. São conhecidos os seus livros que remetem para os seminários que deu. Foi psicanalista e psiquiatra, influenciando muitos dos intelectuais franceses entre 1953 e 1981 – datas nas quais deu seminários de forma regular em Paris. É associado ao pensamento pós-estruturalista francês. As suas ideias tiveram um impacto significativo nas teorias literárias, nas artes, no cinema, na sociologia, nas teorias feministas, nas análises da mente.

²⁷ William James foi um filósofo americano e professor de psicologia e filosofia na Universidade de Harvard. Afastando-se dos sistemas lógicos e rígidos típicos dos pensadores racionalistas europeus, como os idealistas alemães, ele desenvolveu uma psicologia rica em implicações filosóficas e uma filosofia enriquecida pelas suas experiências psicológicas. Mais especificamente, a sua teoria do eu e visão e crença numa humanidade orientada para a ação consciente impuseram-lhe questões que teve necessidade e engenho para as transformar em uma filosofia pragmática. Ali desenvolveu uma epistemologia pragmática, que considera e valoriza o significado das ideias e da verdade das crenças não de forma abstrata, mas em termos da diferença prática que fazem na vida das pessoas. Explorou as implicações dessa sua teoria em áreas relacionadas com as crenças religiosas, a metafísica, a liberdade humana e os valores morais e a filosofia social. A combinação das suas ideias provocativas e o estilo de escrita envolvente têm contribuído para o impacto duradouro de sua obra.

²⁸ Henri F. Ellenberger é recordado principalmente pelo seu livro *A descoberta do inconsciente*, um estudo enciclopédico da história da psiquiatria dinâmica publicada em 1970. Neste trabalho traçou as origens da psicanálise e da psicoterapia desde a sua pré-história no século XVIII e nas tentativas de curar a doença através de exorcismo, como praticado pelo padre católico Johann Joseph Gassner, e a partir deste pelos investigadores do hipnotismo, Franz Mesmer e Marquês de Puységur, e depois durante o século XIX pelo neurologista Jean-Martin Charcot e pelas principais figuras da psicoterapia do século XX Sigmund Freud, Alfred Adler e Carl Jung. Robin Skynner elogiou-lhe a clareza de apresentação das ideias acerca das grandes figuras do século XX nos seus contextos socio-históricos e também Pierre Janet lhe atribuiu uma menção especial pelo trabalho realizado; Anthony Stevens fez uso do seu conceito de “doença criativa” relacionado com o seu relato de Jung. Existe um Institut Henri Ellenberger em Paris, que assim foi nomeado em sua honra. Ellenberger tem sido caracterizado como um dos investigadores independentes e interdisciplinares mais influentes no estudo do pensamento psiquiátrico. A sua carreira única e independente implicou uma moderação e revisão da importância das teorias freudianas, tornando-o, às vezes, uma figura isolada, especialmente com o regresso de uma psiquiatria mais ligada à biologia no final do século XX. A sua própria crença na importância central na realidade do inconsciente nunca se alterou mas, no entanto, mesmo com o desaparecimento do seu sonho de uma síntese que “faria justiça às exigências rigorosas da psicologia experimental e às realidades psíquicas vivenciadas pelos exploradores do inconsciente”. Ellenberger tem também sido criticado por modelar a sua imagem das origens da psiquiatria no confronto do Iluminismo com o estudo da Demonologia e no triunfo da razão iluminada sobre a cegueira da fé.

²⁹ George P. Lakoff, cientista ligado à linguística cognitiva, ficou conhecido pela tese de que o modo de lidar com os fenómenos complexos pelos indivíduos é significativamente influenciado pelas metáforas (ou narrativas, como agora se designam) que utilizam com maior frequência e que os marcam de forma estruturante. Lakoff, Mark Johnson e Rafael E. Nunez foram dos primeiros a propor e a defender uma teoria da mente integrada no corpo.

³⁰ Mark L. Johnson é conhecido pelas suas contribuições ligadas a uma filosofia da mente integrada no corpo, das ciências cognitivas e da linguística cognitiva. Algumas destas suas teorias e estudos foram elaborados em

coautoria com George P. Lakoff. Mark Johnson também tem escrito de forma extensa e profunda acerca de John Dewey, Immanuel Kant e sobre ética em geral.

³¹ William Seward Burroughs II, conhecido como William Burroughs, tem uma vasta e referenciada obra, conectada com a utilização de substâncias alucinogênicas e de alteração da consciência. Foi um escritor americano de novelas, histórias curtas, ensaísta, pintor e performer de poesia falada. Foi figura de primeira importância da *Beat Generation* e é considerado um autor pós-modernista por excelência, com grande influência cultural e política e um dos mais inovadores artistas do século XX. Fez inúmeras colaborações em projetos artísticos diferenciados - atuações em filmes, gravações de discos, participação em espetáculos e performances de poesia e música.

³² Burroughs, W. S., *apud* Land, Christopher, “Apomorphine Silence: Cutting-up Burroughs’ Theory of Language and Control”, (trad. nossa) em http://fechamento.academia.edu/189619/Apomorphine_Silence_Cutting-up_Burroughs_Theory_of_Language_and_Control consultado em 6 de dezembro de 2014.

Parte 1. PERSPETIVAS E CONTEXTOS DA PERFORMANCE

Introdução aos contextos da performance: dispositivos transdisciplinares

Embora a palavra performance apenas tenha entrado no nosso léxico ao longo do século XX, as práticas performativas eclodiram sob inúmeras configurações no decorrer do século XIX. Estas práticas tiveram várias origens e hoje podemos olhar para trás e ver algumas dessas primeiras manifestações com um olhar construtivo. É possível reconhecer algumas dessas formas primárias de performance nas feiras internacionais, como, por exemplo, nas primeiras Exposições Industriais³³, nas práticas médicas ligadas às psicologias profundas, como nos trabalhos ligados ao uso do hipnotismo descritos por Sigmund Freud, na leitura de poesias e de manifestos em salões privados, onde se trocavam ideias artísticas e influências, como descreve Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944)³⁴ na sua biografia, ou nas próprias vivências nas cidades, descritas por Walter Benjamin (1892-1940)³⁵ acerca dos espaços de

³³ As Exposições Universais, Coloniais ou Industriais são palco importante para o desenvolvimento de práticas performativas. As Exposições Industriais “(...) surgiram na 2.^a metade do século XVIII, com a realização, em 1757, da de Londres, organizada pela Soc. para o Fomento das Artes, das Manufacturas e do Comércio. A 1.^a exposição industrial propriamente dita realizou-se em Praga, em 1791, ideia que passou à França e, dado o grande êxito destas realizações durante o Consulado e o Império, em breve se efectuavam Exposições Industriais nas restantes nações Europeias: Bélgica (1824), Holanda (1825), Rússia (1829) e Alemanha (1834).”, “EXPOSIÇÃO”, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura da Verbo*, 8.^o vol. 1969, p. 168; em Portugal realizou-se a Exposição Colonial Portuguesa no Porto, 1934, que “visava todo o tipo de públicos, incluindo não letrado. Na linha de sucessão de outras congéneres realizadas na Europa (Marselha, 1922, Antuérpia, 1930, Paris, 1931), o evento português veicula mensagens com duplo sentido; para dentro do país, como valorização da dimensão civilizadora do projecto colonial, para o exterior, a demonstrar a inflexível defesa do projecto colonial e a pressa em educar a população metropolitana para o desígnio e vasto Império Colonial Português. A Exposição orientava-se para uma ‘lição de colonialismo’, pelo sensorial, reconstituindo aldeias e imagens dos humanos nelas (como zoológicos humanos).” Marroni, Luísa, *História, Revista da FLUP*, Porto, IV Série, vol. 3, 2013, p. 58. Luísa Marroni é mestre em História e Educação pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP).

³⁴ Filippo Tommaso Emilio Marinetti, personalidade marcante da transição entre o século XIX e o século XX. Italiano, poeta e editor de várias obras suas e de outros artistas foi o fundador e a imagem do movimento Futurista a que ainda hoje está vinculado. A força da sua imagem, do seu nome e dos seus argumentos e filosofias ideológicas foram relevantes e conseguiram congregar ao redor de um ideal de futuro um número substancial de artistas e pensadores. Os escritos que daí derivaram são, ainda hoje estudados e a importância do Futurismo em Portugal nessa época foi reconhecida, nomeadamente, através de Almada Negreiros e de Fernando Pessoa. O Futurismo marca um apelo e apego às tecnologias e aos tempos que hão de vir, com uma clarividência que se deseja otimista. Marinetti envolveu-se pessoalmente na política italiana e fundou o Partido Futurista, tendo-se apresentado inclusive às eleições nacionais.

³⁵ Walter Bendix Schönflies Benjamin foi um filósofo alemão, crítico literário e social, tradutor, locutor de rádio e ensaísta. Nasceu em Berlim numa família judaica próspera. Enquanto estudante foi influenciado pelas ideias Messiânicas da cabala e produziu uma tese brilhante sobre o drama barroco alemão. Viveu precariamente como jornalista e debaixo da influência de Ernst Bloch e Georg Lukács, virando-se para as ideias marxistas. No final da década de 1920 tornou-se amigo íntimo de Bertolt Brecht e divulgou bastante o seu trabalho. Fugindo do Nazismo que emergia em 1933 foi para Paris onde se ligou ao Surrealismo e ao estudo da vida e obra de Baudelaire. Quando os exércitos alemães invadiram Paris em 1940 fugiu em direção à fronteira espanhola, onde se suicidou com 48 anos. O seu legado literário foi crescendo em estatuto e importância após a sua morte e é hoje maior que a dimensão da sua obra. Um dos seus mais reconhecidos livros de ensaios tem por título *Illuminations*, o que dá o sentido da luz que a sua obra trouxe ao pensamento sobre a era moderna

fruição e de passagem que as Galerias de Paris do século XIX vieram proporcionar. E, claro está, nos enormes e variados impulsos derivados do desenvolvimento tecnológico e científico. Estes fatores, ligados à industrialização e às novas características da vida individual e em sociedade, trouxeram um alargado conjunto de ações derivadas do desenvolvimento de máquinas e tecnologias que alteraram as práticas da vida quotidiana.

A performance foi um género de expressão artística que, como prática próxima do corpo, se foi afirmando em diferentes territórios de onde desaguardaram várias ramificações. A performance tornou-se aos poucos, e ao mesmo tempo imediatamente, por paradoxo, uma forma de arte distinta – acabada de chegar e ambicionando ser nova em todo o seu “esplendor”.

Pretendeu intervir social e politicamente, tornando essas vertentes parte do seu propósito de inovação e de renovação do relacionamento das artes com a vida e a sociedade nos seus mais distintos contextos. Esses fatores impuseram, certas resistências institucionais à necessidade de ser aceite.

Foi utilizada maioritariamente por aqueles que tinham um imperativo de se distinguir, de se dar a conhecer, por serem novos. O conceito de “homem novo”, associado à ideia de vanguarda, aceite e adotado pelos artistas e pelas correntes ideológicas da época (século XIX), contém uma faceta de visionarismo. É comum nessa época confrontarmo-nos com novos ideais e movimentos artísticos que advogam visões e posições modernas para um mundo que estava a chegar.

Generalizou-se entre alguns dos artistas que utilizaram a performance a necessidade de se mostrar e de se dar a conhecer com grande celeridade e aparato. Estava-se no começo da percepção de que a importância mediática podia trazer aos artistas um rápido e significativo reconhecimento. Recorde-se que o “Manifesto Futurista” é publicado pela primeira vez no jornal *Le Figaro* por Marinetti. Conta-se que este esperou o momento certo e que todo o processo foi fabricado de forma a atingir o maior impacto mediático possível. As posteriores intervenções futuristas tinham sempre em conta o barulho mediático e o impacto sobre os espectadores. Também os dadaístas elegeram os aspetos expressivos e artísticos da performance, enquanto meio de afirmação das suas ideias e dos seus sentimentos individuais e sociais.

Após um certo abrandamento da utilização da expressão performativa nos anos anteriores à II Grande Guerra Mundial, de novo ela emergiu reforçada como expressão preferida de vários artistas. Foi o caso de Jackson Pollock (1912-1956)³⁶ que introduziu uma vertente performativa na expressão pictórica pessoal, procurando adaptar as suas obras ao desenvolvimento

em que vivemos durante o século XX.

³⁶ Jackson Pollock foi um pintor americano que exerceu grande influência no desenvolvimento da arte dos Estados Unidos e foi pioneiro do movimento artístico expressionismo abstrato. A sua singularidade e originalidade estão ligadas ao desenvolvimento de um estilo que separou a cor da linha e que redefiniu as categorias do desenho e da pintura, revelando e impondo novos meios no espaço pictórico. Há na sua personalidade e na sua forma de afirmação artística um carácter de herói solitário, bem ao estilo das grandes narrativas cinematográficas e do *star system* americano que se impôs durante o século XX.

técnico da época. A fisicalidade da sua pintura era tanto performativa quanto procurava uma eloquência que permitisse o emergir do sentir interior de uma nova época.

O alastrar das práticas performativas estende-se para fora da Europa definitivamente a partir da primeira guerra mundial e adquire uma componente planetária após a segunda guerra mundial, da Europa aos Estados Unidos, passando também pelo Japão e Brasil.

A performance foi sempre uma manifestação artística reativa não apenas pelo seu carácter de instante e de velocidade muito particular, mas também por ser uma expressão que, de acordo com esse sentimento de novo, impõe e possibilita a fusão de influências e de informações que advêm de muitos lados da vida. E hoje em dia funde o urbano e o rural, o público e o privado, o artesanal e o tecnológico, o político e o poético, o mítico e o autobiográfico.

A performance oferecia, assim, e continua a oferecer, uma extraordinária possibilidade de síntese das ideias e das coisas que surgiam diariamente.

A performance propõe, enquanto diferença e distinção, uma participação, um envolvimento, uma implicação que se manifesta através da utilização do corpo com um carácter de urgência, emergência e intensidade. Este era, e ainda é, um território onde as tendências para a experimentação e as inclinações autobiográficas se imiscuíam. As questões biográficas estão também conectadas com a utilização do corpo, veículo preferencial onde se escrevem as histórias de vida.

Esse território das narrativas do “eu” tornou-se também um campo científico através das teorias psicanalíticas de Freud e de Carl Gustav Jung, que relacionam o desenvolvimento do “eu” com o inconsciente. A sua importância para o desenvolvimento das narrativas do “eu” é fundamental na erosão dos sentidos tradicionais da linguagem aos quais contrapõem uma perspetivação do corpo no espaço e no tempo, prenhe de sentidos por descobrir.

A performance apropriou-se sucessivamente de todas estas descobertas, navegando entre disciplinas e invocando para si todos os territórios possíveis que lhe permitem ir contra o instituído. A performance tem essa condição e qualidade de sair do guião tradicional do texto e de propor, de forma surpreendente e inovadora, outras e diversas maneiras de ver o mundo. O mundo deixa de ser visto através das narrativas propostas pelos textos e passa a ser lido através dos corpos, numa visão conjugada. Esta multitude de perspetivas numa só obra, versus olhar o mundo através de um único ponto de vista, é também uma mudança de paradigma que invade o campo artístico em geral.

Alguns exemplos dessa realidade que podemos introduzir aqui passam pela multidisciplinaridade de interesses. É o caso de Marinetti, o fundador e o primeiro instigador do movimento futurista, que ficou conhecido como poeta, mas também como escritor de manifestos, jornalista, político, performer e músico bruitista. Também Hugo Ball (1886-1927)³⁷, um dos principais mentores do movimento dadaísta, que se formou em

³⁷ Hugo Ball foi um autor alemão, poeta, performer, um dos mais destacados líderes e fundadores do movimento *Dadaísta*. Ganhou um reconhecimento póstumo pela sua força artística e moral, bem como por ter

sociologia e em filosofia, depois procurou ser ator com Max Reinhardt (1873-1943), mais tarde esteve ligado ao ativismo político e artístico e, finalmente, tornou-se religioso até falecer prematuramente³⁸. Outro exemplo importante é o de Allan Kaprow, um dos nomes ligados ao *happening*³⁹ que foi pintor, escultor, performer, ativista, ensaísta e teorizador, e, ainda, estudioso das ações humanas enquanto artista.

Por fim, Arnulf Rainer que está de certo modo ligado ao surrealismo austríaco, e que ilustrativamente afirmava:

*“I am neither a painter, nor a poet, nor a sportsman, nor a film maker, nor a philosopher, but an exhibitor. In my work, figurative art is miming and gymnastics. Gesture, body dynamism or facial kinetics are for me neither a game nor a theatrical tool, much less a ritual, but consciousness, that is, the most important form of communication of man (and of many mammals). In order to document this body language in its static or moving aspects, I use photographs and films.”*⁴⁰

Essa característica da multiplicidade de perspectivas – que é concomitante com a variedade de facetas de interesse e de vida de muitos dos seus protagonistas – surgiu como uma reação, com um aspeto provocador, revolucionário, portador de uma energia e de amplitude que foi desenvolvida por muitos criadores que se associaram em grupos artísticos ou que, de algum modo, tiveram atividades em conjunto sob denominações e correntes de interesses comuns. Estes grupos de artistas foram criando movimentos que constituíam a maior parte das vezes sinónimos formais das suas narrativas existenciais. É o caso dos futuristas e dos dadaístas e de muitos outros menos reconhecidos desde então. O “eu” coletiviza-se fácil e rapidamente em paralelo com uma extrema individualização.

A busca de confluências de interesses e de perspectivas teóricas que abrangessem e legitimassem as investidas de grupos de artistas tornou-se um espaço aberto à utilização da performance – seja como instrumento de trabalho, seja como forma extrema de expressão artística. Veja-se, de novo, o caso de Arnulf Rainer:

“He [Arnulf Rainer] rejects the notion of himself as an actor, but admits his work is half way between performance and fine art. ‘When I first began graphically to work on the photos of

sido protagonista de momentos marcantes na história das artes no começo de século XX.

³⁸ As características de vida de Hugo Ball, incluindo as privações materiais e ansiedades de que foi vítima, levaram à sua morte prematura, tendo-lhe sido diagnosticado um cancro no estômago.

³⁹ Um *happening* é uma performance, um evento ou situação que tem como pretensão ser considerado como uma obra de arte. Ou seja, é uma obra de arte de performance. Os *happenings* ocorrem em qualquer lugar e são com frequência multidisciplinares fazendo uso de narrativas não lineares. Fazem com frequência questão da participação dos espectadores e do uso de um tipo de partituras pré-planeadas, mas também de muitos elementos ligados ao improviso e ligados ao acaso da situação. Desse modo eliminam as fronteiras e as distâncias entre as obras de arte e os seus fruidores. No final dos anos da década de 1960 o termo passou a ser usado menos conectado com as ações artísticas em específico e generalizou-se como sendo um encontro ou festa com elementos artísticos misturados.

⁴⁰ ‘Arnulf Rainer: Bodyposes’, *Flash Art*, vol. 39, fevereiro de 1973, p. 12, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rainer-untitled-face-farce-t03905/text-catalogue-entry> consultado em 5 de julho de 2014.

*my mimic farces I discovered things; entirely new, unknown people who lurked within me but whom my masks alone could not formulate’.*⁴¹

No começo do século XX a performance foi ganhando facetas de ideologia e de caracterização artística. A performance permitia a passagem de conhecimentos e promovia a experiência artística numa dimensão pessoal diferenciadora: cada espectador era tratado como um indivíduo e responsável pela sua história.

Esta forma de expressão artística propunha uma experiência imersiva e uma apreensão transdisciplinar onde o corpo e a sua implicação tinham aspetos fundacionais. Propunha a vivência de um mundo novo para um homem novo que se adivinhava e se sentia já, em plena expansão e definição, fruto das novas descobertas e formas de relação social em alteração acelerada. Atente-se ao facto de que o “Manifesto Futurista”, atrás referido, começa com a descrição biográfica de um acidente de automóvel do qual Marinetti foi vítima ao pretender evitar colidir com dois ciclistas. Em termos simbólicos, parece que o novo mundo, para evitar chocar com o mundo antigo, corre o risco de cair fora da estrada. Contudo, o seu potente automóvel transforma-se através das metáforas poéticas em vários animais cuja simbologia de força está evidenciada no facto de, apesar dos maus tratos, ser retirado da vala incólume⁴². Marinetti, que temeu o pior para o seu automóvel, parece ter corrido perigo de vida e quase morrido. Mas o facto de ter sobrevivido e de o seu carro ter voltado a andar parece ter-lhe trazido um novo fôlego. Esta é a condição do homem novo: distanciar-se e ultrapassar o passado que o desvia de um futuro radioso e deslumbrante das novas descobertas tecnológicas.

1. Performance: princípios fundacionais de intenção de uma teorização

Procurámos sintetizar em duas questões uma vasta rede de problematizações acerca das bases e dos fundamentos sob os quais se gerou e emergiu o fenómeno expressivo artístico que hoje se designa performance. Essas duas questões são, em si e na sua relação intrínseca, uma “imagem-espelho” que sintetiza a estrutura da nossa investigação. A correspondência apontada gera de imediato uma tensão que as implica e correlaciona, projetando uma via alternativa que as organiza e permeabiliza.

As questões são as seguintes:

A. Será a performance um dispositivo de enclausuramento?

B. Ou será um dispositivo de expansão e abertura do presente onde se conjugam estes dois

⁴¹ O. Breicha (coord.), 1980, p. 106, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rainer-untitled-face-t03905/text-catalogue-entry> consultado em 3 de julho de 2014.

⁴² Há nesta relação animal/máquina um certo regresso prenunciador de antigas formas mitológicas.

fatores (abertura e clausura) como parte intrínseca da sua constituição e caracterização?

Estas interrogações remetem para o entendimento de que a performance é um fenómeno emergente de um conjunto de evoluções sociais que conjuga ações individuais e forças coletivas. Compreendem, também, o sentimento intuitivo e apriorístico de que a performance é fruto de uma época que se surpreendeu e se desafiou a si mesma e que apenas *a posteriori* deu conta das alterações de que foi protagonista e lhes deu nome.

É inevitável sermos surpreendidos pela força desta emergência e perceber que aquilo de que hoje vemos sobre o passado não se constitui como fator de consciência semelhante ao da época respetiva. Este regresso do olhar com uma qualidade retrospectiva é, desde logo, uma possibilidade de criação que emerge a partir de componentes que os contextos contemporâneos possibilitam. O nosso olhar está contaminado por essa distância que procura reescrever o que aconteceu e dar sentido ao caminho que temos pela frente. Nesse sentido, as duas questões acima enunciadas encaminham a investigação para o corpo e para uma dualidade ou divisão a que este tem sido, desde então, submetido, ou seja, para um movimento físico que conecta o exterior e o interior do ser humano com o recurso a dispositivos – que vão do filosófico ao artístico, do científico ao tecnológico.

As referidas perguntas remetem, ainda, para uma relação com o real e as suas degenerescências e ficções, sendo que consideramos real aquilo que dos domínios da consciência é extensível à fronteira que abarca o universo do inconsciente.

De facto, consideramos que a performance assenta sobre o conceito de dualidade, enquanto estrutura e perspetiva do mundo tal como o pensamos, o que a condiciona a um movimento de abertura e de enclausuramento sucessivos. Nesse sentido, definimos como grandes linhas de tensão para a nossa investigação um conjunto de conceitos em formato de palavra-chave que surgem como fundacionais da relação da performance com o inconsciente. Chegámos, assim, a este conjunto de dicotomias que têm sempre em plano de fundo o corpo:

Enclausuramento *versus* abertura;

Subjetividade *versus* normatividade;

Ideias *versus* corpo;

Vida *versus* arte;

Realidade *versus* perspetivas;

Consciência *versus* inconsciente.

A necessidade de estender os significados de algumas palavras ou termos caminhou ao lado de uma teorização possível acerca da génese e características do fenómeno performativo.

Importa esclarecer que, dada a vastidão de usos do termo performance nos nossos dias, procurámos, desde logo, remeter a investigação a um campo limitado de perspetivas e contextos, ou seja, de aspetos e de realidades artísticas que nos pareceram estar mais focadas

nesta evolução e abordagem sistêmica.

Contudo, não podemos permanecer insensíveis à contaminação que muitas outras disciplinas trouxeram para os domínios das artes performativas. Este é, aliás, um dos aspetos marcantes, isto é, a saída de uma especialização técnica e o abraçar de um vastíssimo conjunto de interesses e de saberes que influenciam e fundam as obras e as carreiras de artistas. Incluindo-se aqui o movimento imprevisto dos escritos de autores e os seus testemunhos passarem a ser parte integrante de estudo servindo como base de classificação para novos termos.

Por estas razões, consagramos o nosso estudo à importância da performance no âmbito das artes plásticas, como meio e resposta a um sentimento de enclausuramento dentro do universo das artes. A performance propõe-se na sua essência enquanto sistema de aberturas. Mas, o teatro tem também uma forte expressão na nossa investigação, pois, quando se colocam questões performativas, é, por vezes, difícil separar estes dois campos de expressão artística. Assim, percorremos um caminho que tem como fontes estas duas atitudes e formas de ação artística que se cruzaram repetidas vezes ao longo da história das artes performativas. A dificuldade de separar em absoluto estas duas formas de expressão e as suas utilizações do campo da performance, como território artístico, é considerada por vários investigadores (Goldberg, Carlson, Auslander, Fischer-Lichte, McKenzie) e esta tensão pode, ainda ser encontrada na obra de Tadeusz Kantor. Separar o teatro da performance e as artes visuais e plásticas das ações performativas é uma tarefa impossível ou de grande dificuldade teórica. Segundo os autores referidos, o próprio trabalho artístico encarrega-se de complexificar estas distinções e separações.

É a tentativa de circunscrever estas áreas específicas da performance e do teatro ou das artes visuais que, em nosso entender, justifica e fundamenta a investigação. Ali se procura relacionar o inconsciente com a performance definindo um território estrito, e que envolve o fundo da questão que procurámos separar nas nossas interrogações. E que são uma múltiplas considerações que a performance levanta em relação ao homem moderno e à sua inscrição social. Ou seja, que a arte deve ser um sistema que procura investimento numa holística do ser que só foi possível separar em termos teóricos e técnicos.

A noção de experimentação é em si uma forte afirmação de várias linhas de exploração, nas quais se podem conjugar infinitas possibilidades, no que respeita, por exemplo, às formas e às relações entre performer e espectador, ou entre a arte e a vida. Ao longo deste estudo, iremos abordar várias dessas linhas de exploração que, através de diferentes disciplinas revelam os limites da performance e a sua intrínseca caracterização. Estas linhas teóricas passam tanto pelo encontro e discussão de conceitos e vocabulário, como pela delimitação de forma abrangente das práticas ao longo dos últimos quarenta anos.

Apesar de centrarmos os exemplos performativos e artísticos nos últimos anos, a partir dos anos 50 e 60 até à atualidade, faremos uma incursão no passado mais distante em busca de conexões e raízes que fundamentem as nossas asserções e questionamentos. É por isso,

pela necessidade de encontrar uma unidade, que uma visão holística deve ser aplicada à investigação, reforçando os aspetos de abertura e consideração das múltiplas disciplinas que enformam e materializam as práticas performativas contemporâneas.

1.1. Da necessidade de generalizar o particular performativo

As manifestações ligadas à performance surgem, numa primeira fase, como um espaço de reação. Este “não-lugar” vai-se prolongando por um tempo suficientemente extenso permitindo que os acontecimentos e as trajetórias dos vários artistas que invocam para as suas expressões artísticas a performance se tornem relevantes. Aos poucos estas manifestações vão fazendo parte dos seus universos de discurso. São disso exemplo os futuristas, os dadaístas e os surrealistas. Estas reações integram-se no “ar do tempo” – reagindo às tradições, ao passado recente, às relações sociais e às descobertas e avanços científicos e tecnológicos – e a performance contém essa condição de reatividade, de diferenciação e de distanciamento perante as correntes dominantes das artes oficiais.

Foi nessa qualidade que se impôs e que se procurou fundar e afirmar. Manter-se-á essa qualidade ainda nos dias de hoje? Atente-se à quantidade de definições e à extensão das mesmas que nos apresenta Guillermo Gómez-Peña (1955)⁴³.

“Question: Excuse me, can you define performance art?”

Answers:

- A bunch of weirdoes who love to get naked and scream about leftist politics (Yuppie in a bar).*
- Performance artists are ... bad actors (A ‘good’ actor).*
- You mean those decadent and elitist liberals who hide behind the art thing to beg for government money? (Politician)*
- It’s... just... very, very cool stuff. Makes you... think and shit (My nephew).*
- Performance is both the anti-thesis of and the antidote to high culture (Performance Artist).*
- I’ll answer you with a joke: What do you get when you mix a comedian with a performance artist? ... A joke that no one understands (A friend).”⁴⁴*

A performance enquanto conceito está ligada ao emergir da máquina, do objeto industrial, da realização em série, do apelo que liberte o homem da escravidão do trabalho, de uma

⁴³ Guillermo Gómez-Peña é um performer americano com ascendência mexicana. Multiplica-se por um conjunto de atividades que complementam o seu labor e expressão performativa, como sejam a escrita de carácter poético e os ensaios; é também um ativista social, político reconhecido e professor. Guillermo Gómez-Peña trabalha em múltiplos suportes que inclui nas suas performances habitualmente. Trabalha em fotografia, sessões de rádio experimental, vídeo e instalação. Tem visitado Portugal por várias vezes onde ministrou ações de formação e fez intervenções artísticas. Nomeadamente, no Festival de Artes na Paisagem em Évora.

⁴⁴ Gómez-Peña, Guillermo, s.d., “In defense of performance art”, http://www.pochanostra.com/antes/jazz_pocha2/mainpages/in_defense.htm consultado em 28 de junho de 2014, p. 1.

existência que não é autossuficiente. Essa reação impunha-se de forma quase absoluta, como uma necessidade de procura de caminhos e soluções que fossem contra o previamente estabelecido – em termos das artes e do seu mercado –, mas também em relação a uma ordem social que começava a desabar, dando sinais de que muitas das relações tradicionais de poder estabelecidas entravam num acelerado processo de transformação.

Agora parece que se chegou quase a uma situação oposta, em que a extrema generalização de propostas performativas jogam em seu desfavor. Acentuam um carácter de dissolução que já estava na sua génese e que agora parece concorrer para o seu descrédito. O próprio papel do artista estava em profundo questionamento e continua nos dias que correm em busca de redefinição.

Nesse sentido, a performance propõe-se a si mesma como um campo de atividade humana onde a abertura ao outro dialoga em simultâneo com um estado de enclausuramento. Um lugar onde o ser se debruça sobre si próprio em busca de intensidade, de verdade, de uma autoridade própria, de uma singularidade – no fundo procurando os limites das suas consciências. Paradoxalmente, procurando também algo que o torne parte de uma comunidade, que faça dele um ser social e político, agindo em conformidade com os outros que com ele coexistem contemporaneamente. Coexistem, assim, abertura e clausura.

Nesta relação algo paradoxal existem duas forças geradoras e definidoras da praxis performativa que funcionam como axiomas: uma que apela para o animal e para a natureza, para o corpo e o inconsciente; e outra que apela para o sentimento de pertença e de comum, de humano e de normativo, de social e tecnológico.

Estas duas forças constroem e reconstroem sucessivamente, uma sobre a outra, e de forma antagónica campos relacionais, onde a experimentação e a normatividade se têm vindo a conjugar – “(...) ‘performance’ can be read as both experimentation and normativity”⁴⁵.

A experimentação, que aqui vemos como uma forma de abertura ao estranho e indefinido, é uma metodologia organizadora que está por detrás das atividades performativas e impulsiona o trabalho artístico nas várias disciplinas empregues e fundidas entre si.

A palavra/conceito performance aparece um pouco por todo o lado – sem que seja frequente que os seus utilizadores se debrucem demasiado sobre os seus indefinidos e, diga-se mesmo, desconhecidos limites. Aliás, a dificuldade da definição dos seus limites e ontologias é uma das suas características. E é essa abertura e obscuridade, iluminação e encerramento, que a vai mantendo disponível para novas utilizações e apropriações sucessivas. Parece conter em si mesma um ilimitado poder de adaptação a situações distintas e de congregação de aplicações aos mais diversos serviços e relações. Existe, ainda, na palavra performance uma conjugação de movimento e enigma, que a anima e que seduz aqueles que a utilizam, adaptando-se à indefinição e à loucura de uma época que premeia a instabilidade e a mudança como *modus operandi*. É nesse sentido um estado ativo e experimental em permanente

⁴⁵ McKenzie, Jon, *Perform or else, from discipline to performance*, Routledge, Nova Iorque, 2001, p. ix.

alteridade que remete para o criativo e para a instabilidade.



Fig. 1. À esquerda: duas fotografias dos figurinos de *Das Triadische Ballett: Rosa Reihe Weisse und Schwarze Reihe*, Oskar Schlemmer, *Tänzerin und Spirale*, 1926; ao meio: fotografia de Hugo Ball com figurino cubista, recitando o poema fonético *Karawane* no Cabaret Voltaire, 1916; à direita: fotografia de performance de Chris Rowbury, em *Honey and Ashes*, 1991.

“(...) Performance so permeates US society⁴⁶ that it evokes that mysterious circle of mist which Nietzsche said envelops any living thing and without which life becomes ‘withered, hard and barren’. ‘Every people’, the philosopher wrote, “even every man, who wants to become ripe needs such an enveloping madness, such a protective and veiling cloud’.”⁴⁷

A performance pode ser entendida e compreendida como um conceito envolvente e em constante evolução e metamorfose – inclui em si uma dimensão de exagero, de imprevisibilidade e, simultaneamente, assume uma condição de véu protetor. É nesta zona paradoxal, neste território ocupado⁴⁸, que a experimentação como um instrumento metodológico se vem integrar.

A partir dos anos 70, iniciou-se um processo de teorização progressiva, dentro e fora dos

⁴⁶ Esta citação refere-se à sociedade americana – que tem um largo historial de utilização da palavra performance, incluindo em termos políticos. Contudo a definição teórica é semelhante em importância e relevância em termos europeus e pode-se aplicar em termos mais alargados, de forma global. Apesar disso, as diferenças e as características específicas de abordagens da performance – que existem e que advêm do próprio centro do conceito de performance, como sejam as noções de biografia e contexto específico de realização – só para citar dois aspetos relevantes – são elementos que introduzem na ontologia da performance dificuldades no encontro de fórmulas que sustentem generalizações. A tradução de termos nem sempre é incontestável e revela as dificuldades de encontrar conceitos que sustentem a circulação de informação de forma rigorosa.

⁴⁷ Mckenzie, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁸ Temos procurado termos que se apliquem e coadunem com uma clarificação teórica. É com frequência que sentimos que nos estamos a debater com termos que já não se aplicam – é uma sensação performativa que deriva do próprio exercício da escrita do texto, das palavras faladas com aqueles que vão partilhando estes nossos estudos. Começam normalmente por constatações de que o que se diz provém de um “*universo de discurso*” não aplicável e que ilumina as insuficiências da linguagem. Termos como “*avançar para o desconhecido, terrenos vagos, pensamento coletivo, experiência individual subjetiva*” levam-nos a refletir como vai evoluindo o que pensamos e como o material que produzimos está povoado de termos que estão ligados e também em parte desligados. Assim, o termo “*território ocupado*” está mais em acordo com o que propomos do que o termo “*terreno vago*” – pois a performance procura abrir o real – que é o meio onde se move e para lá do qual é difícil supor que exista algum outro. É sobre o real e sobre a vida que a performance age e se movimenta. As aberturas, a existirem, materializam-se, a partir de exercícios de operação de ocupação do real.

meios artísticos, que levou a uma consumação e à redefinição do que é a performance. Por outro lado, as afirmações teóricas procuraram um ajustamento destas práticas, fazendo-as regressar ou ao seio do teatro, ou ao seio das artes visuais. Há hoje, contudo, um outro conjunto de vias que as aproxima de um extenso rumo de investigação associado às tecnologias virtuais e ao corpo. É nestes espaços que a nossa investigação avançará, entre o corpo e o virtual, entre uma prática teatral e uma outra sem definição mais próxima das artes visuais. É aí que residem as matrizes nas quais se erige a possibilidade de definição de uma prática artística performativa.

O texto de Gómez-Peña citado dá-nos um exemplo do espaço liminar e de experimentação do real que a performance intenta instituir. Entre a banalidade, o senso comum da vida e os limites da estranheza misturam-se práticas antigas e hábitos modernos recém-adquiridos. Todas as áreas servem a “antidisciplina” performativa, desde a agricultura à medicina, às artes físicas, à poesia, à ironia política e à intervenção social ativa.

“(…)

Journalist: Is performance art something relatively new?

GP: Every culture has a space allocated to the renewal of tradition and a space for contestation and deviant behaviour. Those who occupy the latter are granted special freedoms. (...) In indigenous American cultures, it was the shaman, the coyote, the nanabush who had permission to cross the dangerous borders of dreams, gender, madness, and witchcraft. In Western culture this liminal space is occupied by the performance artist, the contemporary anti-hero and accepted provocateur. We know this place exists and we simply occupy it.

Journalist: So what is the function of performance art? Does it have any?

GP: Performance artists are a constant reminder to society of the possibilities of other artistic, political, sexual or spiritual behaviours, and this, I must say, is an extremely important function.

Journalist: Why?

GP: It helps others to re-connect with the forbidden zones of their psyches and bodies and acknowledge the possibilities of their own freedoms. In this sense, performance art may be as useful as medicine, engineering, or law; and performance artists as necessary as nurses, schoolteachers, priests, or taxi drivers. Most of the time we ourselves are not even aware of these functions. (...) When I was younger, performance taught me how to talk back. Lately, it is teaching me to listen. Like performance, this text is incomplete, and will continue to change in the coming months (...).”⁴⁹

Ao definir uma ontologia da performance procuramos compreender as relações com o arcaico de onde esta deriva através dos modelos de trabalho gerados. As interações com o mercado e as relações com os espectadores experimentadas vieram sublinhar formas inovadoras de perceção e de conhecimento do mundo.

Alguns dos autores que referenciamos debruçaram-se sobre estes assuntos, oferecendo visões metodológicas e disciplinares relativas à forma de abordar e de perseverar nesta busca de um espaço de renovação das artes. Foi o caso de Allan Kaprow que deixou textos

⁴⁹ Gómez-Peña, Guillermo, *op. cit.*, *loc. cit.*, p. 18.

e observações que, quando lidas e apreciadas a esta distância, ganham uma pertinente acutilância.

*“(...) Therefore, the source of themes, materials, and the relationships between them are to be derived from any place or period except from the arts, their derivatives, and their milieu. When innovations are taking place it often becomes necessary for those involved to treat their tasks with considerable severity. In order to keep their eyes fixed solely upon the essential problem, they will decide that there are certain ‘don’ts’ which, as self-imposed rules, they will obey unswervingly.”*⁵⁰

As especificações e conceptualizações usadas pela performance, que se apresentam como formas de partilha de técnicas e de saberes, implicam o estabelecimento de códigos próprios para a legitimação dos seus objetos e objetivos, havendo, desde logo, um corte epistemológico com a história das artes, como se esta arte não quisesse ser relacionada com o passado existente, com as cenas artísticas pré-formatadas.

É assim, possível identificar nos dias de hoje, dentro do universo dos Estudos Performativos, diversas iniciativas para a criação de práxis e de uma teorização disciplinadora em alguns dos seus mais reconhecidos e ativos praticantes. Estas ações ocorrem tanto em termos teóricos, como em termos práticos, sendo a convivência entre estas duas áreas, desde logo, uma das suas mais consistentes características. E, como vimos anteriormente, uma das suas mais reconhecidas dificuldades e fraquezas.

Como conciliar a teoria e a prática, a vida e a arte, o passado e o presente sem repetições e sem que a questão se torne apenas metodológica?

Apresentaremos uma resenha dessas teorias e iniciativas e dos factos que as marcam e distinguem. Uma das questões, que adivinhamos, é a validação e a importância dos documentos deixados como lastro do acontecido, que funcionam sempre como um testemunho de segunda instância. Há autores, como Richard Schechner que apenas se sentem compelidos a falar das performances às quais assistiram, dado o carácter de efemeridade e unicidade que reclamam muitos dos seus criadores. A própria noção de documentação é um problema que se discutiu com fervor ao longo dos anos 90 e que, tal como a noção de registo e/ou de mediatização, é um dos fatores de amplo debate, pois coloca em primeiro plano a questão da presença e do encontro entre autor e espectador.

Esta discussão remete para a distinção de visões teóricas acerca da performance e das suas origens e influências. Podemos identificar posições distintas a este respeito entre as teorias antropológicas de John L. Austin, Erwin Goffman, Vítor Turner e Richard Schechner, bem como, embora mais ligado à evolução histórica e/ou sociológica, em Roselee Goldberg, Marvin Carlson, Erika Fischer-Lichte e Jon Mckenzie. Encontramos, ainda, as visões de cariz mais ontológico e das suas formas de representação, mais próximas das expressões artísticas e/ou tecnológicas, de Peggy Phelan e Philip Auslander, e as visões baseadas

⁵⁰ Kaprow, Allan, *apud* Sandford, Mariellen R., 1995, p. 198.

nas questões de género de Rosalind Krauss e de Judith Butler. Todas estas visões teóricas remetem para diversos aspetos que identificam e valorizam a performance como expressão distinta.



Fig. 2. Fotografia de performance *The Origin of Table Manners (First Version)*, Cardiff Laboratory Theatre, 1985.

Neste contexto emerge a noção de evento, naquilo que se refere às relações com os espectadores, incluindo as questões referentes ao tempo e espaço da performance. Esta noção de evento funda-se num conjunto de relações históricas vastas e tem várias formas de ser entendido, conforme os universos de discurso de onde provém a sua teorização. Estas questões acerca do evento como um “não-lugar” do corpo surgem tratadas nos subcapítulos 2 e 4 da primeira parte, que procuram aprofundar noções de dispositivo e território. Analisaremos, nos subcapítulos 2, 3 e 4 da primeira parte, a relação entre artista e espectador e as suas reapropriações e reatualizações sucessivas, nos “não-lugares” do corpo, do espaço e tecnológicos, onde se movimentam as aproximações ao teatro e às suas formas tradicionais de repetição e representação.

Na segunda parte aproximaremos o nosso estudo de uma reflexão sobre o corpo e o inconsciente – uma linha constante nos vários momentos que abordaremos, mas que, maioritariamente, aí se centra – o corpo como veículo do natural, do inconsciente, da natureza, como espaço de criação e de poder. As definições de natural e de vida remetem para o significado de performance em si mesma e são flexíveis conforme os protagonistas. No âmbito de uma possível ontologia da performance, serão apresentados conceitos fundadores, perspectivados e classificados de forma a criar um vocabulário a partir do qual existam concordâncias e contradições, já que o universo da performance, desde o seu início, se alimenta e sobrevive desta componente reativa, de estar em ciclo, retornando várias vezes ao mesmo lugar, e contra alguma coisa (mesmo que indefinida).

A abrangência dos seus territórios e das suas influências em termos de conceitos, ou seja, de generalizações suficientemente alargadas, implica utilizar esta metodologia de análise da componente de reação, de uma ontologia e de uma “contra-ontologia” da performance, que

permita trocas de informações e ofereça perspectivas definidoras⁵¹.

1.2. Aura sacrificial da arte

Uma constante relação de forças surgiu no terreno dos acontecimentos sociais, conduzindo à introdução no meio das artes de um princípio de dualidades que alterou o que se define como conhecimento. A arte procura lidar com estas modificações das bases do conhecimento, incluindo-as como parte da sua estrutura de revelação. A ciência procura conquistar para si uma perspectiva sobre a verdade do mundo que, até então, pertencia à religião, o que redefine os princípios artísticos por inerência e arrastamento. Os artistas buscam um papel de “soldados sociais”, considerando que o mundo militar mantém um apelo aos valores que, se vai esboroando noutros domínios, incluindo os da ciência e da política.

Contudo, esta aproximação a uma ideia de guerra sem guerra, que convoca o sacrifício, não está isenta de problemáticas e/ou de germes, nem sempre fáceis de incorporar. Nesses âmbitos será marcante relacionar alguns dos aspetos da nossa investigação, com uma teoria do sacrifício e/ou uma teoria do consentimento do corpo. Embora o conceito de sacrifício, o seu alcance e as derivas possíveis, sejam de difícil definição, pressentimos que a sua relação com o corpo de forma insistente e variada, implica tanto a clausura – que pode ir até um sentimento de mumificação – como a abertura – que vai até à desmultiplicação e virtualização da presença. O corpo necessita do movimento que vai de extremo a extremo – do máximo fechamento à máxima abertura. É esse o seu sentido, o que o caracteriza e a maneira como interroga e intensifica o mundo em cada instante. E ambas as vias implicam noções de sacrifício.

Esta propensão para um determinado enclausuramento do corpo e do tempo leva-nos à imagem simbólica da mumificação dos corpos como dispositivos de isolamento. Existe neste apelo para o enclausuramento uma permanente sedução. Há um grande número de trabalhos de alguns artistas, como Chris Burden (1946-2015)⁵², Marina Abramovic (1946)⁵³,

⁵¹ <http://whatis.techtarget.com/definition/ontology> consultado em 22 de novembro de 2014.

⁵² Chris Burden começou a trabalhar em performance no começo dos anos de 1970. Concebeu um conjunto de obras controversas acerca do tema e conceito de risco pessoal enquanto expressão artística. A sua primeira performance com significado foi *Five Day Locker Piece* (1971), onde se encerrava num armário, e foi concebida para a sua tese de Mestrado na Universidade da Califórnia, em Irvine. A sua performance mais conhecida dessa época é *Shoot* (1971), na qual um assistente disparava um tiro de carabina 22 no seu braço esquerdo a uma distância de cerca de 5 metros. Outras performances dos anos setenta são *Match Piece* (1972), *Deadman* (1972), *B. C. México* (1973), *Fire Roll* (1973), *TV Hijack* (1972), *Doomed* (1975) e *Honest Labor* (1979).

⁵³ Marina Abramovic é uma artista de performance Sérvia de renome internacional, baseada em Nova Iorque e que explora no seu trabalho as relações do corpo do artista com a audiência, os limites físicos, as questões espirituais e as possibilidades da mente. Mantém uma atividade artística regular desde os anos de 1970 e é considerada como uma pioneira da performance enquanto arte tendo contribuído para o seu reconhecimento público e mediático. Foi pioneira de novas noções de identidade incluindo os observadores e focando o seu

Vito Acconci (1940)⁵⁴, Joseph Beuys, Arnulf Rainer e Ana Mendieta (1948-1985)⁵⁵, que são disso bons exemplos. Alguns dos seus trabalhos remetem para o encapsulamento do corpo, seja de forma natural ou recorrendo a materiais sinónimos do desenvolvimento tecnológico. Há também, por outro lado, um esvaziamento do núcleo da interioridade que se esvai com a utilização de dispositivos tecnológicos que buscam fotografar e apreender esse mesmo âmago – é como se a cada nova apreensão deste interior a pele ou superfície do corpo recuasse para dentro. Também este aspeto se pode relacionar com a simbologia da mumificação. Esta sedução pelo enclausuramento é a expressão manifesta de um sentir que advém de uma transformação do real de forma consciente, mas também inconsciente. Surge como um sinal de autodefesa que é sinónimo de isolamento e de incomunicabilidade do ser individual, numa atitude de crescente individualismo, e que se insinua através de uma reformulação das relações sociais – manifestação circunstancial de uma época cujos ecos se irão repercutir no futuro próximo.

Há uma imagem simbólica e performativa no enclausuramento das múmias egípcias e a forma como o corpo é encapsulado e tratado para resistir ao tempo e às investidas da natureza. Neste dispositivo de mumificação há algo de sonho tecnológico, de tentativa de escapar do mundo e das suas consequências. É possível estabelecer uma linha de convergência conceptual entre esta ideia de enclausuramento num sarcófago e os dispositivos performativos da dor e do risco. Aliás, a tensão que advém de um sonho de eternidade para o corpo está patente na utilização das tecnologias pelas práticas performativas. Quando o corpo passa a ser representado a partir de uma imagem reproduzida haverá, aí, uma procura de escapar à desagregação que o tempo impõe. Do mesmo modo, a dor pode ser uma forma de ligação entre o mais distante e o mais próximo.

Sobre as questões do risco e do sacrifício do corpo por parte dos artistas ligados à performance François Pluchart (1937-1988)⁵⁶ escreve:

“One may question the meaning of such practices and wonder whether the game is worth it.

trabalho na dor e na confrontação, no sangue e nos limites físicos do corpo.

⁵⁴ Vito Acconci iniciou a carreira como poeta no final dos anos de 1960. Transformou-se depois num artista de performance e de vídeo usando o seu corpo como matéria para fazer fotografia, vídeos e performances. A maior parte da sua carreira e do seu trabalho incorpora comentários e elementos subversivos e foram marcados pela confrontação física. Durante os anos da década de 1970 expandiu o seu trabalho para o universo do audiovisual e da instalação.

⁵⁵ Nascida em Havana, Cuba, Ana Mendieta foi exilada do seu país em 1961, antes dos acontecimentos marcantes da eclosão da revolução Cubana. Muito do seu trabalho está marcado pelas expressões de dor e rutura dos laços culturais e afetivos ressoando através de metáforas de morte que contêm um elevado grau de visceralidade, notório nos modos como usa o seu próprio corpo. Utiliza também, metáforas ligadas ao renascimento e à transformação espiritual com a qual o seu trabalho se encontrava profundamente ligado. Ana Mendieta é uma figura que ainda hoje mantém um papel relevante e seminal nas práticas de uma arte feminista, para a qual desde os anos de 1970 se apresenta como uma figura emblemática e mítica que contribuiu para o desenvolvimento de uma iconografia muito singular.

⁵⁶ François Pluchart foi um escritor, jornalista e crítico de arte francês que desenvolveu um grande número de atividades relacionadas com as artes contemporâneas no qual encontrámos inúmeras referências de estudo a esta dimensão de correspondência entre a performance e as práticas de sacrifício.

*A number of authors, like Georges Bataille in his search for the sacred and Antonin Artaud in his desperate attempt to give back to the theatre its primary cathartic function, show us the way. Depth psychology, psychoanalysis, and especially the work of Paul Schindler give us a better insight. In fact, Schindler, in The Image of the Body (1935), wrote 'Moral laws cannot be applied to human beings but through their bodies. So that moral phenomena are also tightly associated with the images of the body. To say that one never suffers alone is not a simple cliché. The laws of identification and of communication between images of the body make one's suffering and pain everybody's affair.' Schindler defines his thought by adding: 'The fact that the image of the other's body is kept, constructed, elaborated is the sign, the signal, the symbol of the value of personality. Thus, psychology of the image of the body could lead to an ethical and moral system. Pain, joy, destruction, mutilation, death concern all those who approach them, but there is a magic link which unites the closer to the more distant, and which, therefore, extends up to the animal, the plant and inanimate nature.' It is at this level of thought that one must find an answer to so much suffering, violence, risk."*⁵⁷

É já o inconsciente a manifestar-se enquanto metáfora dessa universalidade das imagens do corpo que inclui o animal, as plantas, a natureza animada e inanimada. O corpo é o veículo para esse contacto que une o todo e todos. A moral apenas aí encontra o eco necessário e os artistas, dando-se conta deste espaço de comunhão, utilizam o corpo para entrarem em comunicação com o todo, com o mundo e os outros, com a natureza e os animais, com um espaço de invisível que se aproxima de uma ligação ao mágico e ao imperecível. É possível estabelecer relações entre um corpo mumificado, conforme Mário Perniola (1941)⁵⁸ o define – e a propensão para o risco que os artistas performativos vêm propor neste nível de imortalidade e magia que procura entrar em comunicação com o todo.

Há algum tempo atrás fizemos uma performance que tinha por base um texto de Peter Handke (1942)⁵⁹ que, por sua vez, se baseava num conjunto de textos biográficos de um menino que foi educado afastado do mundo e do contacto com outros seres humanos. Um dia esse menino já rapaz foi deixado sozinho numa praça de Nuremberga e acabou por se tornar uma figura mítica na Europa do século XIX. O texto chama-se *Kaspar*⁶⁰ e é baseado no enigma

⁵⁷ Pluchart, François, "Risk as the Practice of Thought", em *The Art of Performance A Critical Anthology*, Battock, Gregory e Nickas, Robert, (coords.), 1984, pp. 74-75.

⁵⁸ Mário Perniola é um filósofo e professor italiano com investigação ligada à estética e desenvolveu vários estudos na área das múmias egípcias, ligados à mumificação e aos seus significados. Muitos dos seus trabalhos têm sido publicados em várias línguas, incluindo a portuguesa.

⁵⁹ Peter Handke é um escritor e dramaturgo vanguardista austríaco, romancista, poeta, e ensaísta, um dos escritores de língua alemã mais originais da segunda metade do século 20.

⁶⁰ *Kaspar* é uma peça escrita pelo autor austríaco Peter Handke publicada em 1967. Foi a sua primeira peça e foi reconhecida como a peça da década. Tem como fundo um conjunto de narrativas do eu e de relação destas com o corpo e as suas metamorfoses ditadas pela educação imposta pela cultura e as normas sociais em que vivemos. Centra-se o enredo do texto, na descoberta de Kaspar Hauser, um ser inocente, que mal sabia falar e foi destruído pelas tentativas da sociedade lhe impor meios de ligação com o mundo. A necessidade de uma linguagem comum e os valores racionais de uma sociedade são ali vistos como instrumentos de tortura e sacrifício. A peça *Kaspar* é livremente baseada na história deste menino, que foi mantido num buraco escuro, uma cave minúscula durante os primeiros anos da sua vida. E, pensa--se, aos 17 anos (em 1824) apareceu a vaguear numa cidade alemã. Nesse momento apenas sabia dizer uma frase e tornou-se uma curiosidade científica. Era de facto, um espécime quase adulto, que não conhecia nenhuma linguagem nem sofria de influências externas, uma tábula rasa na qual a sociedade e os seus mestres e cientistas puderam escrever com

de Kaspar Hauser (1812-1833)⁶¹, uma personagem real. A performance que construímos tinha por base a ideia de que o conhecimento adquirido funciona como uma cápsula ou armadura envolvente do ser. É uma variação do conceito de múmia que o texto de Peter Handke desenvolve e que se pode retirar das biografias de Kaspar Hauser. Este deixou-nos sete documentos biográficos elaborados depois da sua libertação e do seu contacto com o mundo. Conforme foi aprendendo a ler e a conhecer as relações sociais, as suas imagens do passado foram-se alterando e tornando mais distantes e desencantadas. Como se ele mesmo, depois de ter saído de um longo período de cativeiro forçado, fosse perdendo as qualidades inatas, incluindo paranormais, à medida que foi sendo educado e tornado social – a cultura criou-lhe uma nova prisão, um recipiente à volta da sua inocência e ingenuidade.

O conhecimento torna-se, assim, uma forma de clausura, conceito que se pode aplicar ao momento final de *O Filho da Europa* – o título por nós dado à performance referida e que foi também o cognome atribuído a esta personagem pela imprensa da época.

Esta metáfora de sermos agora todos *Filhos da Europa*⁶² fez eco no que sentimos enquanto participantes e protagonistas de uma ideia iluminista que procurou dar ao conhecimento e à sua aquisição e desenvolvimento uma força de conquista civilizacional. Esse conhecimento levou ao isolamento do corpo. Tornou-o numa múmia face ao mundo em que se inscreve.

Na nossa performance o enclausuramento dos dois protagonistas – mestre e discípulo num cubo/casulo que tinha as superfícies cobertas por ecrãs onde se projetavam imagens captadas em tempo real – remetia para essa ideia de sarcófago. Nos momentos finais ambas as personagens, e todas as suas qualidades de professor e aluno, mestre e discípulo, carrasco e vítima, se confundiam. Ambas entravam no casulo, cápsula ou sarcófago, como se queira chamar-lhe, do conhecimento. A relação entre a clausura do cubo tecnológico com um sarcófago era evidente aí e a metáfora de uma armadura do conhecimento para com o mundo era decorrente.

Nesse final estava expressa a sedução vertiginosa para um enclausuramento – recolher- -nos para uma interioridade protetora e deixar que as máquinas continuem a falar por nós e a representar-nos no mundo exterior. A metáfora propunha a presença que se espelha num outro espelho que lhe devolve o reflexo e se afasta para uma eternização do ego sem corpo.

toda a impunidade. É esse caso que interessa o autor que o desenvolve de forma muito singular e performativa.

⁶¹ Kaspar Hauser tornou-se famoso, com centenas de livros, artigos de revistas, filmes e até mesmo peças escritas sobre ele. Como os artigos publicados nas edições de novembro de 1874 da “Overland Monthly e Out West Magazine”, afirmaram, “Uma das mais estranhas histórias do século é a de Kaspar Hauser... Por um quarto de século (1828-1853), é duvidoso que qualquer indivíduo em toda a Europa fosse mais discutido, ou acordasse tão grande interesse e curiosidade nos jornais de ambos os lados do oceano que estavam cheios de artigos dele, panfletos e livros foram impressos para sustentar esta ou aquela teoria de seu nascimento e pertences; filantropos, filósofos e sábios interessaram-se sucessivamente pelo seu nome e pela sua história.”

⁶² Esta ideia de Europa enquanto civilização desenvolvida e portadora de uma cultura dominante e dominadora vem já detrás dos tempos. Estas forças civilizacionais parecem confrontar-se e concorrer com as noções de liberdade e de natureza que presidem em cada ser e no seu corpo, visto como uma matéria onde se podem inscrever princípios e ordens de outras ideias de humanidade.

Há, contudo, nesse movimento de retração para o interior, uma manifestação de perda de capacidades de construção do simbólico e de conteúdos semânticos.

Esta sensação de perda de criação de valores vai surgir no âmbito das relações da arte com a ciência.

Há uma falência na relação do humano com a sua natureza. Esse facto, essa falha, abre um espaço no real onde se insinua, como substituição, uma relação crescente com a tecnologia que comporta um sonho de expansão do corpo no tempo e de amplificação do seu poder no espaço – o mesmo que acontece com as múmias egípcias.

Por outro lado, há neste movimento de enclausuramento, uma certa estética do medo do real que se impõe pela retração do sentir. Ou de um sentir do já sentido. Essa estética do medo é uma forma de controlo do sentir que leva a um movimento para dentro, fechando os olhos como quem fecha o corpo, viajando por debaixo da superfície da pele em busca de uma matriz de permanência.

1.3. Sobre a clausura do corpo



Fig. 3. Na esquerda: fotografia de performance *O Filho da Europa*; no meio fotografia de ensaios da performance *O Filho da Europa*; na esquerda fotografia de performance *O Filho da Europa*. A performance é da autoria de João Garcia Miguel, as fotografias de Rui Gato e os performers são Nuno Cardoso e Sara Ribeiro, 2010.

Para ultimar estas considerações sobre os princípios fundacionais da nossa investigação, importa mencionar que a performance busca estabelecer um objetivo que relaciona o sofrimento com a verdade. A performance, enquanto expressão artística, procura dar sentido ao problema do sofrimento da existência, o qual, como Friedrich Nietzsche afirma, coincide com um ideal ascético. Este ideal ascético é constituído no seu cerne por uma vontade de verdade. Ou seja, é um princípio ético da existência humana. A necessidade de dar um sentido ao sofrimento de existir conduz a uma superação da verdade a que só é possível aceder através de uma busca constante.

Como diz João Constâncio (1971), “visto que a vontade de verdade é o cerne do ideal ascético, o que este implica sempre, nas suas múltiplas formas, é que ‘nada é mais necessário do que

averdade, e em comparação com ela tudo tem um valor de segunda categoria' (GC 344⁶³)”⁶⁴.

O ideal ascético é uma vontade de verdade que se intensifica na modernidade e que promove a entrada do corpo em cena como instrumento de produção de intensidades (verdades) dentro do real. “*A mesma vontade de verdade que criou a transcendência – que criou o supra-sensível – acaba, na modernidade, por destruir o supra-sensível. O supra-sensível deixou, na modernidade, de ser credível.*”⁶⁵

Curiosamente, foram os homens que mais procuraram desenvolver o espírito humano, que levaram este ideal ascético aos seus limites de procura de uma verdade, que também conduziram e ajudaram a destruir a mundividência religiosa e, principalmente, a moral cristã.

“(...) A modernidade é para Nietzsche, o processo em que a mundividência cristã e a vontade de verdade se criticam a si próprias, de tal forma que, por um lado, o ideal ascético se vê então reconduzido ao seu cerne, mas, por outro, isso significa que ele se acha posto em causa e, por assim dizer, marcha para o seu ‘auto-cancelamento’ e para a sua ‘auto-superação’ (GM⁶⁶ III 27).”⁶⁷

A expressão performativa vai, então, nascer no seio desta ferida. Por entre esta divisão interior do ser humano que é, também, a descoberta da existência de um homem interior. O homem moderno é um ser múltiplo, em permanente divisão e multiplicação, onde se acumulam e se somam contradições. “*Os seres humanos ficam divididos entre a sua lealdade pulsional, afectiva e instintiva à imanência e aos valores do corpo, por um lado, e a sua lealdade moral ao ‘mundo verdadeiro’ e ao dever ser transcendente, por outro.*”⁶⁸ É nesta ferida que ameaça o homem moderno que a performance vai procurar afirmar-se como uma forma de expressão com um pendor para a revelação de uma verdade que, por um lado, emerge do corpo, e por uma busca de espiritualidade que deverá ser procurada no mundo verdadeiro.



Fig. 4.
Fotografia de performance
O Filho da Europa,
João Garcia Miguel,
fotografia de Rui Gato,
2010.

⁶³ A nomenclatura GC remete para o livro *Gaia Ciência*, aforismo 344, de Friedrich Nietzsche.

⁶⁴ Constâncio, João, *arte e niilismo, Nietzsche e o enigma do mundo*, 2013, p. 196.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 98.

⁶⁶ A nomenclatura GM remete para o livro *Genealogia da Moral* de Friedrich Nietzsche.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 103.

⁶⁸ *Idem*.

2. A Performance como dispositivo de enclausuramento

2.1. Mumificação e desertificação

Temos, então, dois conceitos que se apõem à expressão performativa que vamos procurar esclarecer e investigar. Interrogamo-nos acerca das ligações que a performance poderá ter com o surgimento da ciência na modernidade. Uma ciência que procura, por um lado, o desenvolvimento do espírito humano, e, por outro, diluir-se na realidade da vida individual e social.

Estes aspetos levaram a um crescimento da consciência por oposição a um estado ou dimensão inconsciente, mas também, e principalmente, à necessidade de um conhecimento do mundo verdadeiro. “*What is universal in the performance is the consciousness of the performance – Herbert Blau*⁶⁹(1990: 259).”⁷⁰

Assim, procuraremos ir aproximando-nos dos conceitos de dispositivo e de enclausuramento que relacionamos com a noção de consciência que está associada à própria necessidade de interrogação da performance. Quem sou eu? O que estou aqui a fazer? Para onde vou? Para onde vamos?



Fig. 5. Pintura *Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?*, óleo sobre tela, 1897-98, Paul Gauguin, Museum of Fine Arts, Boston.

Todas estas interrogações são manifestações clássicas que os artistas e as suas práticas vão introduzir nas práticas performativas e que as aproximam de caracterizações

⁶⁹ Herbert Blau (1926-2013) foi cofundador com Jules Irving do The Actor's Workshop em São Francisco entre 1952 e 1965 e foi codiretor do Repertory Theater em Nova Iorque entre 1965 e 1967. Herbert Blau introduziu ao público norte-americano os dramas avant-garde produzindo textos de Samuel Beckett, Jean Genet, e Harold Pinter, incluindo em 1957 a performance *À espera de Godot* na prisão estadual californiana de San Quentin.

⁷⁰ Harding, Francis, “Presenting And Re-Presenting The Self, From not-acting to acting in African performance”, *Performance, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Auslander, Philip, (coord.), vol. IV, Routledge, Nova Iorque, 2003, p. 22.

filosóficas⁷¹. Aqui se pressente o acentuar do cruzamento e da sobreposição de disciplinas que as práticas performativas vão impelir.

Historicamente é difícil determinar os momentos precisos de diferenciação entre atividades artísticas hoje consideradas como sendo performance ou teatro. Embora se encontrem sinais do eclodir da performance nos anos finais do século XIX e no começo do século XX, as suas características específicas vão surgir com maior incidência a partir dos anos 60. “*The historical origins of performance, conceived of as a form and activity distinct from (narrative) theatre, are imprecise.*”⁷² Hoje pode julgar-se que estas duas formas de expressão caminham tanto para sua diferenciação como para a sua sobreposição.

Entre aqueles que são considerados os seus pais e primeiros mentores da performance, os Futuristas e os Dadaístas e os seus protagonistas dos anos 50 a 70 do século XX, os *happenings* e o Movimento *Fluxus*, houve uma evolução de atitudes e de métodos utilizados, tendo sido determinante para isso a focagem nos aspetos tecnológicos, mesmo quando se lhes opunham questões ideológicas ou conceptuais.

Veja-se o exemplo que Andrew Murphie⁷³ nos proporciona através dos comentários do performer Terry Fox (1943-2008)⁷⁴ que desenvolve as suas perspetivas conceptuais em confronto com o funcionamento de um mundo alienado pelos dispositivos tecnológicos.

*“For example, in an interview published in 1984, performance artist Terry Fox said: I think that the original impulse for performance was vital, and it’s still, it’s really important... But it is so bastardized... that now performance has become a cliché... every performance exactly the same: you know what to expect. You know it’s going to be slides, and pre-recorded tape and so on... You can only do things within the limits of technology and ... to me that’s a terrible restriction. For Fox, technology interferes with the freedoms of real time, space and bodies in performance.”*⁷⁵

O encantamento da performance pelos seus mecanismos próprios e o uso de sistemas

⁷¹ Estas relações com as manifestações filosóficas entroncam em práticas sociais diversas que se estendem desde um passado longínquo até ao nosso presente. Desde as primeiras manifestações protocientíficas em volta das práticas de transferências de energias e de magnetismos animais e exorcismos de Franz Anton Mesmer, e de alguns seus antecessores, até ao presente em que nos encontramos, com todas as disciplinas contemporâneas, que buscam ligações com uma mente universal, as passagens de vibrações entre corpos e objetos, os encontros paranormais, os usos de substâncias psicadélicas e as possibilidades múltiplas que as tecnologias têm trazido uma procura e desenvolvimento de teorias filosóficas acopladas. A teoria e a prática caminham lado a lado.

⁷² Murphie, Andrew, “Negotiating Presence, Performance and New Technologies”, em Auslander, Philip, (coord.), *op. cit.*, 2003, vol. IV, p. 351.

⁷³ Andrew Murphie diz que o seu trabalho se baseia na história dos *media* e nas comunicações, na relação mútua entre estes e nos modelos de mudança do pensamento humano. Também trabalha em arte eletrónica e design (por exemplo, no processamento de sinais entrecruzados), no desempenho em todos os sentidos, do pós-estruturalismo (Deleuze, Guattari e outros), na filosofia de processos (Whitehead), no pragmatismo especulativo (Massumi/Manning), e nas teorias da mente extensíveis e dinâmicas.

⁷⁴ Terry Fox foi um artista norte-americano ligado ao vídeo, às artes conceptuais, com grande incidência num trabalho ligado ao som e à música e, desde sempre, muito conectado com a performance. Assumiu um conjunto de posições estéticas e éticas que o tornam relevante para os estudos da performance e das relações entre arte e sociedade.

⁷⁵ *Idem.*

tecnológicos é reconhecível nas afirmações de Terry Fox. As restrições às modalidades de representação podem ser consideradas como formas de enclausuramento ditadas pelo uso indiscriminado e perverso da tecnologia: o corpo desaparece e é substituído por um conjunto de dispositivos tecnológicos, conduzindo à superficialidade e “*dessubjetivação*” da presença.

*“À ilimitada proliferação dos dispositivos, que define a fase presente do capitalismo, faz confronto uma igualmente ilimitada proliferação de processos de subjectivação.”*⁷⁶

Esta inclinação é retomada por Giorgio Agamben (1942)⁷⁷ que remete para a oposição entre arte e ciência e estabelece uma tensão entre o conhecimento objetivo do mundo e a apreensão de uma totalidade que é, assim, filtrada pelos dispositivos.

A utilização dos dispositivos tecnológicos implica uma multiplicação de máscaras que criam maior distância entre o interior e o exterior. Estes dispositivos criam uma simulação de aptidões que, na verdade, redundam num encapsulamento. Incrementando o espaço de fronteira entre o ser e o real, funcionam como máscaras acumuladas umas sobre as outras que distanciam o corpo do mundo envolvente dito natural.

*“(...) Isto pode produzir a impressão de que a categoria da subjectividade no nosso tempo vacila e perde consistência, mas trata-se, para sermos precisos, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que acrescenta o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda a identidade pessoal.”*⁷⁸

Significa esta posição de Agamben que os dispositivos não caminham na direção de uma superação da verdade e da criação de valor simbólico, mas que disseminam e promovem a proliferação de múltiplas identidades? A disseminação das máscaras talvez funcione como uma transparência ou reflexo da subjetivação e não de uma criação de identidades. Assim sendo, estamos perante um mecanismo de disseminação do sujeito que o aprisiona, que constrói através das tecnologias uma teia de “auto-multiplicações” que ou o torna superficial ou o afasta do fundo primordial. “*Não seria provavelmente errado definir a fase extrema da consolidação capitalista que estamos vivendo como uma gigantesca acumulação e*

⁷⁶ Agamben, Giorgio, *O que é um dispositivo?*, 2005, p. 5. Esta versão do texto foi retirada de uma comunicação proferida no âmbito de conferência realizada pelo autor (trad. de Nilcéia Valdati), em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743> consultado em 12 de junho de 2014.

⁷⁷ Giorgio Agamben nasceu em Roma e é figura de destaque na filosofia italiana e europeia e apresenta-se portador de posições teóricas politicamente radicais. Nos últimos anos o seu trabalho tem exercido influência no desenvolvimento da investigação e no pensamento intelectual europeu e anglo-americano. A sua tese de doutoramento aborda o pensamento político de Simone Weil e participou nos seminários de Heidegger acerca de Hegel e Heraclito enquanto investigador para o seu pós-doutoramento. Tem ensinado em várias Universidades na Europa e nos Estados Unidos. Além da sua herança de filósofo tem-se envolvido no estudo da Tora Judaica e de textos bíblicos Cristãos e no estudo de alguns poetas ocidentais como é o caso de Fernando Pessoa. É reconhecida a influência conceptual e temática no seu trabalho de Walter Benjamin de quem foi o editor para Italiano da obra completa.

⁷⁸ *Idem.*

proliferação dos dispositivos”⁷⁹ e isso conduz a um esvaziar do sujeito. Este esvaziamento, que se repete e se reapresenta em todo o lado, estende-se no tempo sem que isso constitua um processo de criação de valor simbólico.

Mas este processo de se representar através de dispositivos não terá sido sempre assim? Deixar a sua marca e as suas identidades pelo mundo, procurando abri-lo, não é característico de um ego que busca eternizar-se? Não é essa uma das fundamentações da própria obra de arte? “*Certamente, desde que apareceu o homo sapiens havia dispositivos, mas dir-se-ia que hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo.*”⁸⁰ Isso significa que esta profusão de dispositivos determina e modela os comportamentos, designadamente, os performativos, com uma intensidade nunca antes experienciada. Isso denota, ainda, que estes são mecanismos de controlo que exercem um poder de isolamento e de reclusão do ser.

Retomemos agora a visão de alguns artistas sobre estes mesmos aspetos. Terry Fox expressa com veemência o sentimento de que o uso das tecnologias não abre os limites de apreensão do mundo e de expansão da sua liberdade. Estes dispositivos interferem definitivamente, na sua opinião, com a liberdade dos corpos e as suas relações com o espaço e o tempo real. É por estas razões que, a partir dos anos 60, os artistas procuram o risco físico como uma resposta ao crescimento e avanço das tecnologias. A dor é uma resposta à procura de uma disseminação de dispositivos que afetam a subjetividade e a ameaçam⁸¹.

No entanto, o investimento no corpo e na dor como material performativo e a importância

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Idem, loc. cit.*

⁸¹ Leia-se acerca da investida no corpo e na dor como material performativo e a importância que isso teve para os artistas nos anos 60: “*A dor auto-imposta por artistas como Acconci, Burden ou Pane produziu um forte eco em vários artistas ocidentais, como foram os casos de Jan Mloch, Petr Stembera, e Marina Abramovic/Ulay. Em 1972 Petr Stembera começou as suas primeiras ações de investigação acerca da resistência física: aumentou de forma progressiva o número de dias sem comer, sem beber ou dormir, estudou sua resistência muscular através da contração de seus músculos do pescoço e da face; ou enxertando uma rosa no seu braço, uma operação que lhe causou uma infeção perigosa e dolorosa.*

Por outro lado, as ações de Jan Mloch são geralmente de carácter simbólico. No entanto, a dor e o risco estão frequentemente presentes no seu trabalho: em 1974 picou todo o corpo com uma agulha com o intuito declarado de que os raios do sol pudessem penetrá-la melhor; também em 1974, ele pendurou-se de uma viga de aço, com os pulsos e os tornozelos amarrados por uma corda.

Desde 1975 Marina Abramovic e Ulay envolveram-se numa série de ações em que a dor e os riscos estão em grande parte presentes, como, por exemplo, numa performance apresentada em Veneza, em Julho de 1976. Numa sala vazia dois corpos nus chocaram frontalmente, à velocidade máxima que conseguiam atingir de forma repetida, até à exaustão. Noutra ação, amarraram-se pelos cabelos e colocaram-se de costas um para o outro fazendo força para partir.

*Poderíamos citar muitos outros trabalhos, por exemplo Barry Le Va ou Mike Parr, Terry Fox, Ben Vautier, ou Pinoncelli, que apresentam vários trabalhos e performances com perigo para o artista, como quando Barry Le Va atravessou uma estrada perigosa sempre sobre a mesma linha reta, durante uma hora e quarenta e três minutos, por ocasião da performance *Velocity* (1969); ou quando Ben Vautier bateu com a cabeça contra uma parede repetidamente (em 1970), bem como em diversas outras ações em que se expôs à agressividade e às reações violentas do público; assim como também Beuys o fez muitas vezes desde 1963 (...).”, Pluchart, François, *apud*, Battcock, Gregory, e Nickas, Robert, *op. cit.*, p. 74). Muitos outros exemplos se podiam aqui incluir. Este aspeto tornou-se central no desenvolvimento das artes performativas durante os anos 60 e 70.*

dessa atitude para os artistas na década de 60, apesar de ocupar uma centralidade temática e instrumental, não é partilhado por todos os artistas performativos. Laurie Anderson, outra artista cujo exemplo Andrew Murphie nos proporciona, tem um posicionamento diametralmente oposto, expressando uma atitude otimista que abraça a tecnologia como parte da vida real.

Não deixando de mencionar a eventual perda de sentido dos corpos em relação ao tempo e ao espaço real, daí decorrente, procura enfatizar a afetação que a vida quotidiana sofre pela utilização da tecnologia de forma crescente e parece fazê-lo a partir de um princípio de afeto que a leva a dizer que ama a tecnologia.

“On the other hand, Laurie Anderson completely embraces technology as a component of ‘real life’, even if any sense of real time, space and bodies is destroyed in the process. As she emphasizes:

... Technology affecting people’s lives on a daily basis, this is what my work is really centered on: How does a person really cope in an electronic world? You turn on a TV and it doesn’t work, and unless you’re a technician or an engineer you probably can’t fix it. You’re living in a world that’s extremely alienating.

In the same interview she also says ‘I love machines’. The world of technology may be alienating but for Anderson, it is the world.”⁸²

Estamos, por conseguinte, perante posições que afirmam a importância da tecnologia embora se manifestem opostas quanto à maneira como a encaram.



Fig. 6.
Fotografia de performance
Emballage Humain,
Tadeusz Kantor, Nuremberga, s. d.

Nos anos 60 e 70 do século XX as questões da tecnologia atingiram um padrão e uma utilização tão generalizada que a sua influência se tornou autorreferencial para os objetos performativos, diversamente do que se passou com os antecessores dos *happenings* que procuravam ainda misturar o uso das tecnologias com outras fontes de trabalho.

⁸² Murphie, Andrew, *idem*, *op. cit.*



Fig. 7. Fotografias de performance *Demonstration for all the Senses*, Milan Knížák, Praga, 1964.

Tudo o que tenha a ver com a vida fez sempre parte desta investida dos artistas que cultivam a ação como forma de expressão. O *nonsense* final destas investidas era um objetivo que dava ao uso das tecnologias também um valor de deslocação – ao serem retiradas da corrente da vida quotidiana ganhavam um valor que acrescentava força à sua expressão artística.

*“If life can be a Happening, it is only a small portion of life that can be apprehended as one; and only a happenner will make the decision to so apprehend it. If we were speaking of painting or music, what I am saying would seem truistic. But the vast and giddy nonsense about what Happenings are makes it necessary to point to some of their actual characteristics.”*⁸³

Como se atingia esse efeito de choque da vida com a arte? A importância desse embate está bem clara na descrição inicial de Allan Kaprow no seu texto *Happenings in the New York Scene* (1961)⁸⁴. Ali nos traz de forma rápida descrições de *happenings*:

*“Everybody is crowded into a downtown loft, milling about, like at an opening. There are lots of big cartons sitting all over the place. One by one they start to move, sliding and careening drunkenly in every direction, lunging into one another, accompanied by loud breathing sounds over four loudspeakers.”*⁸⁵

O choque que permeia e surpreende entre o real vivido e o real construído, relacionando, por exemplo, a cultura popular e uma certa pureza de abordagens entrelaçando-a com a tecnologia, ou tomando os seus efeitos como uma das matérias para a criação de códigos artísticos, tornou-se como matéria artística para os *happenings* seguindo o exemplo dos Dadaístas e dos Futuristas.

“But while its progenitors include various popular cultural, ‘high’ cultural and ‘avant-garde’ practices, it came to particular prominence in its own right during the Sixties and

⁸³ Kaprow, Allan, *Essays on the blurring of Art and Life*, 2003, p. 88.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 15.

⁸⁵ *Idem*.

Seventies. It flourished during this period on the strength of its presence. It was live, separate from the re-productions of film and the static arts on one hand and from the imaginary narratives of theatre on the other.”⁸⁶

As tecnologias tornaram-se parte da matéria de construção da performance, principalmente entre aqueles que a consideram como um aspeto particular da presença do artista e do espectador – seja no sentido de a incluir, seja no de afirmar a sua nefasta influência, como vimos nos dois exemplos acima referidos.

2.2. Morte à performance! Viva a Performance!

As questões da presença (e/ou da ausência) relativas ao uso das tecnologias levaram ao extremar de posições sobre o próprio fim e os objetivos da performance. O uso de tecnologias versus o uso extremo do corpo é uma das questões fundadoras e fundamentais das fronteiras e limites do performativo dentro do universo da performance. *“But suddenly, as artists and performers embraced advances in video production, computer sampling and the mechanics and electronics of high technology in general, the nature of performance itself was questioned.”⁸⁷* O avanço e o surgir quase constante de novas formas de representação e de reprodução tecnológicas levou a uma discussão e ao posicionamento extremo de artistas, críticos, público e também dos poderes instituídos. *“There was now confusion between claims that performance was both ‘dead’ and active as never before. Whether you agree with one side or another seems to depend on how you view technology in relation to the live qualities of performance.”⁸⁸* Começa, assim, a levantar-se um conjunto de questões acerca da validade das tecnologias e dos seus dispositivos. O dispositivo enquanto aparato ou recipiente no qual se produz um ambiente artístico e, neste caso, performativo, torna-se um dado novo e relevante. A posição de Agamben sobre o que é um dispositivo, como acima se revela, é bem determinada e aproxima-se de uma crítica política e social, relacionando a proliferação de dispositivos com uma estratégia económica do poder capitalista.

“(…) Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes (...) a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos (...).”⁸⁹

Os dispositivos são instrumentos de mediação entre os seres viventes e entre estes e o

⁸⁶ Murphie, Andrew, *op. cit.*, p. 351.

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Agamben, Giorgio, *op. cit.*, p. 5.

mundo. E há como que uma noção de alteração e perda de valor entre o começo da opinião e do discurso e o resultado destes quando os mesmos são manuseados por um dispositivo que cria distância através da subjetivação.

A questão dos dispositivos torna-se central na relação que determina múltiplas identidades para o sujeito. É na relação entre os dispositivos e o sujeito que se define e se materializa o mundo. “*Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo-a-corpo entre os viventes e os dispositivos.*”⁹⁰ Aqui parece que o sujeito é já um resultado tecnológico que implica uma representação, à qual não escapa uma distância que é fruto desse dispositivo. Ora, será que os dispositivos, que parecem ser necessários, tornam a própria performance num instrumento? Transformam a performance num dispositivo que procura manifestar o sentir interior perante o mundo, abri-lo ao todo, transformar o corpo numa obra de arte. Se assim é, então a abertura entre a subjetividade e a interioridade e a sua expressão exterior vão-se reduzindo do mesmo modo que a distância vai aumentando e fechando o corpo ao todo.

*“De que modo, então, podemos fazer frente a esta situação, qual a estratégia que podemos seguir no nosso corpo-a-corpo quotidiano com os dispositivos? Não se trata simplesmente de destruí-los, nem, como sugerem alguns ingênuos, de usá-los de modo justo.”*⁹¹

Os dispositivos são processos e aparatos que auxiliam o processo de humanização no desejo de construir mundos. A performance tomou-os, por isso, para seu uso, de forma a trabalhar sobre essa abertura, sobre esse espaço que medeia a condição animal e o humano. Ao fazê-lo, no entanto, tornou-se também protagonista deste mecanismo de controlo e de inibição da passagem entre interior e exterior. E ficou refém desta qualidade de enclausuramento que mumifica os corpos e os torna incapazes de produção do simbólico.

Isto é, essa abertura da condição animal para o mundo vai-se reduzindo na proporção da reprodução infinita de experiências do mundo de forma tecnológica. Entra-se numa circularidade autorreprodutiva em que se abandona a construção do simbólico e dos conteúdos semânticos. Essa ausência é substituída pelas construções e reproduções que as máquinas propõem e que se permitem perpetuar, por dentro de uma circularidade controlada, onde se refazem, reconstroem, remoem, reapresentam, os conteúdos simbólicos preexistentes. “*O evento que produziu o humano constitui, com efeito, para o ser vivo, qualquer coisa como uma cisão, que reproduz de algum modo a cisão que a oikonomia introduziu em Deus entre ser e acção.*”⁹² Cada vez que age e percebe o gesto o ser abandona a sua condição de animal e ganha a de humano. Ao fazê-lo está a introduzir uma noção de economia do mundo que constitui um desequilíbrio em favor da ordem. Um afastamento do todo. O que procura

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ *Ibidem*, p. 6.

⁹² Agamben, Giorgio, *op. cit.*, p. 6.

então a performance ao dar-se conta deste aspeto contraditório da humanização do ser?
Atente-se na aproximação ao inconsciente por parte das famílias performativas:

*“With respect to the first happenings group in New York, consisting of painters, the direct line of historical simulation (usually conscious) seems to have been the Futurist manifestoes and noise concerts, Dada’s chance experiments and occasional cabaret performances, Surrealism’s interest in automatic drawing and poetry, and the extension of these into action painting. All focused in one way or another on the primacy of the irrational and/or the unconscious, on their effect upon undirected body responses, and on the elimination of pictorial and other professional skills as criteria of art. Thus the idea of art as ‘act’ rather than aesthetics was implicit by 1909 and explicit by 1946.”*⁹³

Os objetos sagrados, ou os comportamentos que permitem o acesso ao divino, têm uma componente de sacrifício do corpo que se aproxima das práticas performativas de risco. A comunhão, os jejuns, as flagelações e as privações, têm em si uma componente moral e ética que as liga a essa componente religiosa. “(...) *Psychology of the image of the body could lead to an ethical and moral system.*”⁹⁴



Fig. 8. Fotografia de performance *Rhythm 0*, Marina Abramovic, Nápoles, 1974.

⁹³ Kaprow, Allan, *apud* Sandford, Mariellen R., 1995, p. 184.

⁹⁴ Pluchart, François, *op. cit.*, p. 74.

Pela ideia de flagelação podemos associar os *COUM Transmission*⁹⁵ e Helmut Schober (1947)⁹⁶ comparando citações de ambos. Os *COUM* afirmam: “*My interest in putting myself into unpleasant or risk situations is various, as is all my work in COUM. First, I use it as a means of deconditioning myself psychologically*”⁹⁷. De modo semelhante, Helmut Schober afirma que: “*Danger is present in my works just by chance, as, for instance, in The Glass Piece (1977) at Documenta 6*”⁹⁸. Esta forma de se desviar um condicionamento psicológico que está impregnado, através de uma posição de risco e de dor infligida ao corpo, é uma manifestação de um desejo de ligação ao fundo e ao todo da consciência. Os *COUM* sentiam-se fascinados pela dissolução das fronteiras entre o real e a dor e o horror fabricados pelos *media* e, em particular, pela televisão: “*The other thing that fascinates me is the blurring*⁹⁹ *of the definition between real and manufactured pain and horror created largely by TV and newspapers*”¹⁰⁰. Aqui as associações entre os dispositivos tecnológicos e os impactos da manipulação moral e antiética levada a cabo pelos *media* é um dos objetivos explícitos. É uma aproximação à ideia de Giorgio Agamben de que o combate e a denúncia do uso dos dispositivos devem procurar a profanação dos mesmos o que tem o efeito de os retirar do seu território sagrado e de os recuperar para o domínio do humano. Mas, os artistas que praticam performance, ao avançarem a explicação para a utilização destes meios de expressão, e ao recorrer a noções de revelação e de quebra de tabus, demonstram, também, implícitas motivações de cariz religioso. E a menção a uma pedagogia através da experiência artística é um fator que invoca aspetos de transformação através deste processo de dor e risco que os coloca na categoria de novas ritualizações. “*I get no masochistic pleasure from my risks,*

⁹⁵ *COUM Transmission* era um coletivo de músicos e performers que trabalharam maioritariamente no Reino Unido durante o final da década de sessenta do século XX até meio dos anos setenta. Foram muito influenciados pelo espírito DADA e tecnologias em voga na sua época. Eram deliberadamente subversivos e as suas performances continham aspetos de confrontação deliberada com o público espectador e as autoridades. Algumas das suas temáticas preferenciais tinham por base os usos e costumes da sociedade britânica. Fundaram-se na cidade de Hull, no Yorkshire. Um dos seus membros mais conhecido era Genesis P-Orridge, incluindo-se ainda outros proeminentes membros ligados às artes e à performance como foram os Cosey Fanni Tutti e Spydeee Gasmantell. Mais tarde os elementos de *COUM Transmission* formaram a banda de rock industrial *Throbbing Gristle* entre 1975 e 1981. Mais tarde ainda, formaram a banda experimental *between Psychic TV* (entre 1981 e 1999). Genesis P-Orridge foi também fundador em 1981 de uma ordem de culto informal autodenominada *Thee Temple of Psychick Youth*.

⁹⁶ Helmut Schober nasceu em Innsbruck, na Áustria. É pintor e performer. As suas performances e instalações dos anos setenta, quando trabalhava principalmente com tubos de néon, vidros e espelhos – ou com os instrumentos que emitiam e refletiam a luz – evoluíram para uma pintura cujo tema e investigação se centra na luz. Algumas destas suas performances envolviam riscos físicos consideráveis, sendo esse um dos seus pontos de abordagem. Mais tarde Helmut Schober dedica-se à pintura enquanto meio que capta a luz e apreende os corpos. A sua produção é uma quintessência desse difícil caminho percorrido entre o corpo e a luz, entre a performance e a pintura.

⁹⁷ Pluchart, François, *op. cit.*, p. 75.

⁹⁸ *Idem*.

⁹⁹ A mesma expressão “*blurring*” é usada por Allan Kaprow para se referir à mistura de arte e da vida. Aqui lemos esta mistura de “real” (que será tanto o real como a vida em si) e a dor que vem através de parte do real mediatizado e do exercício da arte.

¹⁰⁰ *Idem*.

but I get the satisfaction of facing up to my fears and relinquishing inherited and to me false taboos and neuroses in a way that offers a system of revelation and education to a percentage of bystanders”¹⁰¹. Os medos, as neuroses, as inibições herdadas socialmente são enfrentadas e reveladas através deste sistema de expressão artístico. É uma aproximação da arte ao social e à pretensão de libertação e de felicidade que advém de vencer resistências interiores. E que acerca o corpo e o ser de uma conexão com o mundo através da sua transformação em obra de arte e objeto de comunicação. Entra-se, assim, num território de abertura a esse todo. Essa separação e todas estas cisões e neuroses têm como causa o uso excessivo de dispositivos? Estes proliferam pela crescente cisão e distância que o corpo e o ser foram empurrados em relação ao ambiente que o rodeia. “*Esta cisão separa o vivente de si mesmo e da relação imediata com o seu ambiente, ou seja, com o que Uexkuhl e, depois dele, Heidegger chamam de o círculo receptor-desinibidor.*”¹⁰²

Ou seja, há em volta do ser humano um círculo de interpretação que condiciona a sua relação com o meio ambiente. Será essa barreira, e a forma como ele a manipula e se insere nela, em si um dispositivo que o distancia da natureza e do seu âmago animal? Haverá uma distância que aumenta a cada dia entre os círculos de representação e o ser? É a partir dessa complexa relação – na qual se insere a linguagem e a aprendizagem – que o ser humano tem necessidade e capacidade de construir o(s) seu(s) mundo(s).

Quando esta relação de interpretação do mundo passa a ter um conjunto de instrumentos de mediação – os dispositivos que a ciência e as outras formas de conhecimento vão constituindo ao redor do ser humano –, como evitar a cisão entre o ser e o meio ambiente que o rodeia e entre a condição humana e o animal?

Giorgio Agamben defende que os dispositivos contrariam a necessidade de existência de uma abertura para que o humano se separe do animal e remetem, assim, para uma outra distância, que é, em si, não uma abertura, mas a manutenção de uma mera ação de controlo e de governação. Segundo o autor, os dispositivos foram apropriados pelo governo do mundo – a economia da casa¹⁰³ – tornando-se instrumentos de usurpação dessa abertura.

*“As sociedades contemporâneas se apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjectivação que não correspondem a nenhuma subjectivação real. Daqui o eclipse da política que pressupunha sujeitos e identidades reais (movimento operário, a burguesia, etc.), e o triunfo da oikonomia, ou seja, de uma pura actividade de governo que não visa outra coisa que não a própria reprodução.”*¹⁰⁴

Institui-se um governo que utiliza os dispositivos para capturar e encapsular a vida. Cria-se, assim, a partir desta quebra de relação entre o humano e o animal, que se dá com a

¹⁰¹ Pluchart, François, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰² Agamben, Giorgio, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰³ Estamos a referir-nos à noção de *oikonomia* que remete para a direção dos assuntos da casa.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 15.

das tecnologias que reproduzem formas de poder, um outro sujeito sem lhe acrescentar meios de representação do mundo. Que sujeito é, então, esse, que os dispositivos impõem pelo facto de necessitarem de um novo ambiente em volta do sujeito? Cremos que pelo uso de dispositivos se impõe uma nova constituição do ser em si mesmo.

*“O problema da profanação dos dispositivos – isto é, da restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado de si – é por isso, tanto mais urgente.”*¹⁰⁵ Como se explica, então, a atração da performance pelos dispositivos, motivando artistas, como Laurie Anderson a “amarem” as tecnologias de que o mundo parece estar cheio e das quais parece ser crescentemente feito? *“Na raiz de cada dispositivo está (...) um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo em uma esfera separada constitui a potência específica do dispositivo.”*¹⁰⁶ Há como que uma sedução por esse enclausuramento. Como se o uso das tecnologias permitisse por um lado uma denúncia desta separação do sujeito do mundo e, por outro, a possibilidade de ir contra esta divisão em busca de uma “profanação”. E é o sentimento de urgência que Giorgio Agamben invoca que invade os artistas a se aproximarem da performance como uma forma de uso e simultaneamente de profanação dos dispositivos. E o risco que os artistas correm, é duplo, pois é usando os dispositivos que os denunciam e é através deles que se propõem interferir na própria questão política e social. *“Por meio dos dispositivos, o homem procura transformar em vazio os comportamentos animais que o separavam dele e assim gozar do Aberto como tal, do ente enquanto ente.”*¹⁰⁷

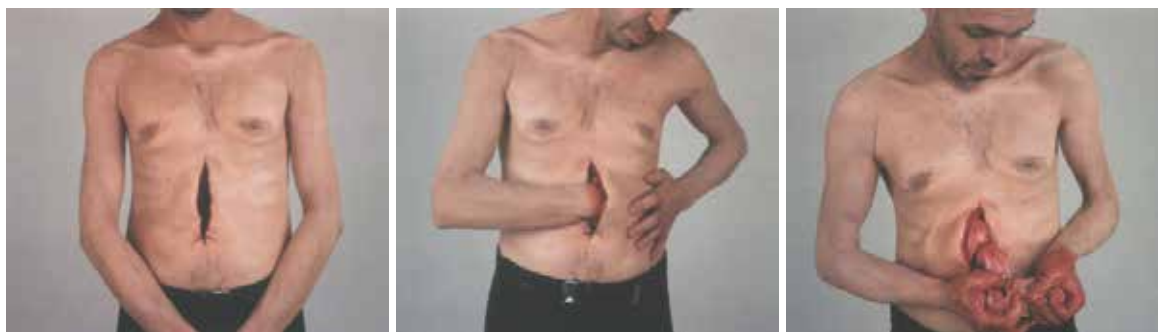


Fig. 9. Imagens da performance *Self Portrait #9a, #9b and #9c*, Daniel Joseph Martinez, s. d.

Há nos dispositivos performativos essa qualidade de promover a abertura e criar a obra “que cria mundos” conforme os artistas de performance propõem, o que implicam riscos físicos. Segundo Giorgio Agamben não fica claro se é possível a sua profanação pelo simples facto de se promover o uso artístico e/ou a criação de dispositivos. A profanação aqui surge como um conceito de recuperação para o uso quotidiano daquilo que ficou interdito por ter assumido uma vocação sagrada. De igual modo as performances retomam a condição de

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 16.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 14.

¹⁰⁷ *Idem*.

dispositivo para uma vocação artística que se procura imiscuir com a de vida quotidiana. Será possível determinar nesta potência de um desejo de revelação e de limpeza uma outra subjetivação, uma intuição fulgurante que prepara já uma condição pós-humana a partir do uso destes dispositivos?



Fig. 10.
Fragmento da performance
*80th Action:
Orgies – Mysteries Theatre*,
Hermann Nitsch,
Áustria, 1984.

2.3. O corpo como “não-lugar” ou “não-pessoa”

Philip Auslander¹⁰⁸ parece propor que esta linha de sedução do enclausuramento é um desafio que busca outras formas de abertura. E o uso pela performance é uma consequência da influência crescente da mediatização tecnológica. A utilização sucessiva de conteúdos semânticos e simbólicos, reutilizados até à exaustão, conduz ao seu desaparecimento referencial. O que os substitui? Ou o objetivo procurado será distinto? Os discursos, sejam eles artísticos, políticos, religiosos ou mesmo de cariz pessoal, acabam por se tornar circulares, falando-se de um centro desde sempre inacessível. Este centro não desapareceu, desvanecendo-se a cada vez que são apresentados e/ou reproduzidos aqueles conteúdos, pois nunca lá esteve.

*“The ubiquity of reproductions of performances of all kinds in our culture has led to the depreciation of live presence, which can only be compensated for by making the perceptual experience of the live as much as possible like that of the mediated, even in cases where the live event provides its own brand of proximity.”*¹⁰⁹

Ou seja, estamos perante um efeito de deslocação. Algo similar entre o mediato e o ao vivo que ainda não tem nome atribuído. Os eventos performativos afirmam-se e distinguem-se pela qualidade de serem ao vivo. Saem reforçados pelo seu carácter de singularidade e unicidade, promotores do encontro entre corpos, do performer e do espectador na sua unidade mais simples. Segundo Philip Auslander, estes encontros estão imbuídos de lógicas oriundas da sua necessidade de serem mediatizados. Os meios que esses corpos utilizaram no passado, remetem hoje para as disciplinas e metodologias tecnológicas. A criação de *personae* que têm como fundo as características e as narrativas televisivas tornam-se tão

¹⁰⁸ Não conseguimos obter informação acerca da sua data de nascimento.

¹⁰⁹ Auslander, Philip, *From acting to performance*, 2006, p. 40.

reais como as que se vêm num palco. O próprio palco é um sistema de mediatização, que agora surge ampliado e superado pela percepção dos espectadores focada no fator tecnológico adicional – que levanta a questão: como é que eles conseguem fazer isto?

Quando as performances têm uma dimensão mais tecnológica este efeito de magia torna-se também um fator de imersão no todo, numa outra forma de ritualização. Quando vamos a um concerto onde exista projeção de vídeo a nossa interrogação sobre a experiência, em termos pessoais, deverá incidir sobre para onde olhamos. O suposto é olhar para o palco, para os corpos dos artistas e para a sua presença. O que de facto acontece é que se olha para o ecrã de vídeo. Porquê? Esta interrogação leva Philip Auslander a afirmar que, mesmo em performances onde o corpo tem uma presença importante e assertiva, o que está em jogo é a componente percetiva, que procura uma imersão o mais completa possível. Quanto mais mediatização melhor. É esse o princípio do multimédia. Ora o que nos parece acontecer é que o corpo ao ser confrontado com diversos *media* se abandona e se “superficializa”. Deste modo abandona o propósito de ir em busca de si e da sua interioridade e logo não aprofunda a sua relação com o mundo. É de realçar, ainda, que estas justaposições de meios tecnológicos e de expressões físicas são experiências performativas que dão acesso a modelos e estruturas que emulam formas de consciência interior do corpo. Ou, dito de outro modo, que relacionam o consciente e o inconsciente de forma intensa e impetuosa.

Mas, importa esclarecer que o consciente não se circunscreve à mente. Aliás, é frequente a necessidade de separar a consciência da mente. Há, na verdade, uma ideia de interioridade diretamente ligada ao corpo enquanto veículo de conhecimento e de ação.

*“Consciousness is not restricted to the brain. Virtually all researchers, philosophers and psychologists I have encountered in the field of consciousness studies assume that consciousness occurs in the brain (e.g. Searle 1984). Whilst I don’t deny that the structure and operation of the brain plays a significant part in creating conscious activity, it cannot do it on its own.”*¹¹⁰

A consciência interior é parte de uma imagem que se constrói e que trás ligada a si o fundo invisível do corpo. Esta imagem tem vários vetores de força que a mantêm e desenvolvem. Alguns destes vetores são culturais e outros resultam da acumulação de experiências e consequência das aprendizagens do corpo, matérias e conhecimentos a partir dos quais se criaram imagens que comunicam num nível profundo.

Estas imagens são utilizadas pelos artistas ao tornarem o corpo o seu instrumento e matéria de criação, propondo uma apreensão e aprendizagem do mundo que, desse modo, transforma em experiência comum o sofrimento e o prazer. As imagens do corpo são inclusivas e pertencem a todos nós sendo na sua parecença que se define o coletivo e nas suas singularidades que

¹¹⁰ Pepperell, Robert, “The Posthuman Conception of Consciousness: A 10-point Guide”, em *Art. Technology, Consciousness, mind@large*, Ascott, Roy, (coord.), Intellect Books, 2000, p. 13.

se imprime o subjetivo. Além disso ao serem inclusivas puxam-nos para um espaço de participação, no qual não é possível escapar. É essa a sua natureza inclusiva: um apelo para o mergulho dentro de si ao olhar e sentir o corpo do outro. Todos estão incluídos e ninguém sofre sozinho, ou ninguém se extasia, também, de forma isolada. Estas imagens interiores expostas através do corpo são um apelo à participação. E tomam um cariz político e social que as artes parecem querer puxar para o seu interior. As imagens do corpo de cariz artístico e, em particular, performativo, têm um forte apelo para a referida aprendizagem, a qual se pode considerar um constante mapeamento do corpo para o desvelar dos vários sujeitos de que este é feito e que os dispositivos auxiliam a desvelar.

Leia-se a descrição de George Lakoff e de Mark Johnson acerca da ideia do corpo como sendo habitado por vários seres e uma carne prenhe de conhecimento e de filosofia. “*There are three special cases of the Essential Self Metaphor. The first is the Inner Self. It is common for people to be polite in public, to refrain from expressing their true feelings lest they hurt or offend someone. This is our Outer Self.*”¹¹¹ Estes cientistas sociais estabelecem uma divisão entre o ser interior e o exterior. Sendo que o ser interior se pode manifestar metaforicamente de três formas diferentes. Na primeira metáfora o ser interior esconde-se detrás do ser exterior e age de forma polida e simpática. Na segunda metáfora o ser real exterior é próximo daquilo que é a sua essência, o seu interior, mas que, de onde e de modo inesperado, irrompe um outro ser que se comporta de modo ameaçador sempre que a guarda está em baixo. Estes momentos podem acontecer quando se está cansado, deprimido ou mal-humorado. É normal num ser amadurecido que se siga um pedido de desculpas ou algo do género de forma a restabelecer o ser real exterior e o seu equilíbrio, de acordo com aquilo que é a sua essência. A terceira metáfora é a do ser verdadeiro e corresponde à descoberta de que se viveu sempre em desacordo com o ser essencial e profundo e que toda a vida foi um logro. Ou seja, o lugar do ser interior é mutável e pode assumir várias facetas. Se há algo nele que se procura colar a uma imagem exterior é também difícil fixá-lo e determinar o seu lugar. Se de um lado o lugar e a imagem do corpo é fixa e estabilizada o ser interior parece não possuir nem uma face nem um lugar próprio e determinado. Nessa imagem de duplicidade, de divisão entre dois lados do corpo, fica-se com a sensação de que o interior, ao funcionar como um “não lugar” para o ser exterior, implica e permite que este se desdobre em várias e desconhecidas pessoas. Essas imagens do corpo, que são também do mundo pelas suas características topográficas, contêm um dentro que é múltiplo e indefinido e um exterior que é fixo e também mutável. “*(...) It is also common for people to act very differently than they do in public. This is our Inner Self. Metaphorically, our Inner Self hides inside our Outer Self.*”¹¹²

¹¹¹ Lakoff, G., e Johnson, *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, 1999, p. 255.

¹¹² *Idem.*

Esse ser interior está muito próximo daquilo a que se chama o ser animal ou de um “não lugar”, que é uma metáfora para o inconsciente e as suas múltiplas facetas e formas de se manifestar. Isto é, de um estado emocional que se pode considerar semelhante ao de uma criança mantida no mais profundo e secreto do ser, uma criança cruel e envergonhada que não detém uma moral por não ter suportado os efeitos da cultura. Ou, como propõe Antonin Artaud (1896-1948)¹¹³, uma criança frágil, terrível e exigente, que fala uma linguagem simbólica, de hieróglifos, que para se lhe aceder é preciso ser corajoso. Daí advém a sua proposta de um teatro da crueldade¹¹⁴.

Ora, é essa competência de acessibilidade ao interior enquanto “não lugar” que a performance toma como seu objetivo. De abrir esse ser interior e de o revelar. De responder à pergunta: quem somos? “*The Inner Self is the ‘real’ Self, the one compatible with who we really are, with our Essence. It hides either because it is fragile and ashamed, because it is awful and ashamed, or both.*”¹¹⁵

As primeiras performances¹¹⁶, ligadas às psicologias profundas, foram influentes e marcantes para esta expressão artística enquanto expressão de ligação entre o interior e o exterior. São exemplos disso, os exorcismos do Abade de Gassner (1727-1779)¹¹⁷, as teorias de Franz Anton Mesmer (1734-1815)¹¹⁸ e as suas curas milagrosas junto de várias cortes da sua época,

¹¹³ Antoine Marie Joseph Artaud, mais conhecido como Antonin Artaud, foi ator, escritor, poeta e diretor de teatro francês. A sua influência para o teatro e a performance é enorme devido ao facto de as suas perspetivas sobre as práticas artísticas terem uma fundamentação no ritual e na relação de uma verdade e da vida com as práticas artísticas. O seu livro “*O teatro e o seu duplo*”, um conjunto de textos fragmentários, onde se incluem alguns manifestos para um teatro da crueldade, influenciou e continua a ter impacto nas práticas e nas teorias sobre performance. O seu impacto no nosso trabalho é também relevante.

¹¹⁴ Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, 1964. Nesse livro pode ler-se sobre inconsciente enquanto espaço sensível, atento ao que o rodeia, mesmo durante o sono da criança e através do exercício da respiração no artigo *Un athlétisme affectif*.

¹¹⁵ Lakoff e Johnson, *op. cit.*, p. 255.

¹¹⁶ Estas primeiras performances, que consideramos como “protoperformances”, podem ir desde as sessões de caráter terapêutico mais ou menos abertas ao público em geral, estudos de anatomia e dissecação de cadáveres, sessões de hipnotismo, curas espetaculares de vários tipos de doenças e anomalias psíquicas, espetáculos de atrações em feiras e circos ambulantes, sessões de poesia e de leitura de textos artísticos e/ou esotéricos. Aos poucos este tipo de ações vai entrando nos espaços convencionais, mas na sua maioria foram realizadas em espaços com características não teatrais, apesar de as aulas de medicina adotarem com grande frequência um formato claramente baseado nos espaços de representação teatral.

¹¹⁷ Johann Joseph Gassner nasceu em Braz e faleceu em Pondorf. Foi um famoso e procurado exorcista, que curava casos de enfermidades raras e de cariz espetacular. Tendo sido ordenado sacerdote em 1750, notabilizou-se pelas muitas curas que efetuou por intermédio de técnicas hipnóticas. Enquanto padre católico foi ganhando reputação e fama de conseguir expulsar os demónios e obter curas em doentes pelo simples uso de práticas da oração e de rezas. Foi várias vezes acusado de ser um impostor e de ir contra os preceitos de fé e da religião católica. A sua relação com o uso da figura de Cristo sempre o manteve protegido, pois exigia que os pacientes declarassem a sua fé nos ensinamentos do filho de Deus. Além deste aspeto, o Bispo de Regensburg sempre manteve uma posição de crença na sua honestidade, defendendo-o dos ataques dos seus contemporâneos. A sua influência nos trabalhos de Franz Anton Mesmer foi reconhecida por este. Dada a grande repercussão das atividades curativas do padre Gassner, a classe médica indignada tornou pública a sua revolta, afirmando que era uma prática irracional. Entre as várias comissões científicas criadas para investigar o trabalho do padre, a mais importante foi conduzida pelo médico Franz Anton Mesmer, cujas conclusões contribuíram para o impulso decisivo do hipnotismo atual.

¹¹⁸ Franz Anton Mesmer foi um médico alemão com múltiplos interesses, desenvolvendo estudos em diversas

assim como as práticas de hipnotismo de Bernheim (1840-1919)¹¹⁹ que influenciaram Freud. A performance caminha na direção desse ser interior procurando trazê-lo à luz, tornando o corpo numa “não pessoa” dominada pela sua exterioridade e abre-o e prontifica-o para ser reabilitado por esses “não lugares” que o inconsciente lhe permite aceder.

2.4. A “mente contentor”

Hoje em dia tende-se para a valorização de uma visão holística da consciência que se manifesta a vários níveis.

“The reasons are simple and obvious – separate the body from the brain and consciousness ceases. No one has yet demonstrated that a brain can think without being attached to the body. The belief that it can exist independently is often expounded in the ‘brain in a vat’ fallacy.”¹²⁰

Mais do que isolar o cérebro e a consciência do corpo, começa a ser preponderante a mobilidade e a flutuação dos processos e das relações que lhes são inerentes. A noção de inteligência já não parece restringir-se ao cérebro. Há uma inteligência do corpo. Há uma consciência que deriva de vários pontos e patamares dos sistemas em que o corpo está constantemente inserido e mergulhado.

“This proposes that an isolated brain, artificially fed the same impulses as an in situ brain, would be conscious in the same way as the in situ brain. The proposition is false because it is not the brain in itself that is conscious, but the whole system of which it is a part. Consciousness is the function of an organism, not an organ.”¹²¹

Na verdade, a consciência não é algo que se possa associar ao olhar, por exemplo, como

disciplinas. Começou por se interessar na astronomia, no estudo dos corpos celestes e das suas propriedades energéticas próprias. A partir da qual desenvolveu uma teoria e de que existia um magnetismo natural que influenciava a vida dos seres vivos. A transferência energética natural que ocorriam entre a matéria inanimada e a matéria viva animada foi por Mesmer batizada como magnetismo animal, que mais tarde ficou conhecido como mesmerismo e esteve na base do interesse e desenvolvimento do hipnotismo enquanto processo terapêutico. Estas suas teorias atraíram um grande número de seguidores e interessados – incluindo médicos e investigadores ligados às psicologias profundas e às terapias do corpo e da mente. A sua influência estendeu-se após a sua morte e manteve-se até cerca do século XIX. Em 1843 o médico escocês James Braid propôs a utilização do termo hipnose para uma técnica instrumental que derivou dos conceitos de magnetismo animal e é neste aspeto particular que se funda o termo mesmerismo que ainda hoje é utilizado quando nos referimos a técnicas de indução hipnótica.

¹¹⁹ O Doutor Hipolyte Bernheim foi um muito reconhecido médico e neurologista que utilizou as técnicas de hipnotismo e é conhecida a sua desavença com Freud acerca deste assunto, mais tarde, depois de terem trabalhado juntos. É, ainda, bastante reconhecido pela sua teoria da sugestão que se relaciona com o hipnotismo também.

¹²⁰ Pepperell, Robert, *apud* Ascott, Roy, *op. cit.*, p. 13.

¹²¹ *Idem.*

um sentido perceptivo, e sim consequência de um jogo de órgãos que criam um sistema de apreensão e de abertura entre o interior e o exterior.

Por outro lado, a definição de consciência é um anseio da ciência que, a concretizar-se, permitirá sonhar com um seu correspondente tecnológico. A ciência tem avançado, por isso, na construção de dispositivos que conseguem olhar para o interior do corpo. Esses olhares fornecem percepções do corpo e do seu funcionamento e estão impregnados das consequências que o seu uso infunde. Criam imagens de funcionamento do corpo que são expressões parciais de consciência, percepções do funcionamento de órgãos de forma separada do todo.

Ora, ao procurar relacionar-se com as tecnologias, a performance recorre a processos de aquisição de consciência do corpo, e das suas múltiplas e variadas formas, através de sistemas que a aproximam do pensamento científico. E essa integração das tecnologias no território da expressão artística deve-se ao facto de estas se terem tornado parte integrante da vida quotidiana dos artistas.

“The living of life made stageable through performances is certainly not a naturalistic repetition of everyday events but their symbolic interpretation, to which Schober expressly pointed in his works. Nevertheless, because of the extension of space and time, of the character of an open trial of each performance, it is logical to define the latter as an acted repetition and imitation of a real happening, of a real experience in time. The performance is always then visualization of this awareness of time, whether it is to be classified individually as focused on presentation or media or as referred to a concept or body. These partial definitions, which stem from the reconstruction of the history of performance, always have as the formal essence of their staging the ‘modified presentation’ (Husserl) of temporal extension. The existentially experienced moment, and with it an ‘emotional motif stemming from one’s own biography’, which one ‘would not like to allow to be engulfed’, is decisive. Laurie Anderson holds the condensed, essential moment to be the most important. This moment is to the fleeting time of consciousness as a soup cube is to the soup. It gives the everyday person, Anderson, the certainty of being wholly with herself, ‘in maximum proximity to my life’.”¹²²

Uma performance é como uma fotografia aérea do interior do sujeito em movimento. Uma força de aproximação ao ser, à sua estrutura emocional. Uma espécie de mapa ontológico. E este mapa é consequência da utilização das componentes tecnológicas aplicadas à percepção do interior, a qual está em constante mudança e alteridade em virtude do conhecimento adquirido a cada instante com a experienciação do mundo.

Mas o sujeito é mais do que a soma dos agregados que o constituem, é até diferente destes, como nos explica Francisco Varela (1946-2001)¹²³. “*When we recognize that no such real*

¹²² Gorsen, Peter, “The Return of Existentialism in Performance Art”, em *The Art of Performance A Critical Anthology*, Battock, Gregory, e Nickas, Robert, (coords.), 1984, p. 74.

¹²³ Francisco Javier Varela Garcia foi um biólogo chileno, filósofo e neurocientista. Em conjunto com o seu professor Humberto Maturana, que muito o influenciou e com quem partilhava orientações filosóficas, ficaram conhecidos por introduzir o conceito de *autopoiesis* na biologia e por fundar com R. Adam Engle o Mind and Life Institut de forma a promover o diálogo entre a ciência e o budismo. Escreveu livros e artigos nos

*self is given to us in our experience, we may swing to the opposite extreme, which is to say that the self must be radically different from the aggregates.”*¹²⁴

Como exprime a performance esta volatilidade? Este escapar permanente, esta flutuação, por entre o tempo que nos traz espaços e instantes de abertura que se chamam de consciência ou visões de uma coisa que a sustenta. Por detrás dos padrões do mundo que nos vão chegando, e com os quais entramos em diálogo, existe um outro diálogo que nos mantém unidos e em contínuo movimento. *“In the Western tradition, this move is best exemplified in the Cartesian and Kantian claim that the observed regularity or pattern of experience requires that there be an agent or mover behind the pattern.”*¹²⁵

As divisões que estabelecemos serão puramente funcionais ou de facto existirão em si mesmas? Consideramos que há alguém, um ser ou uma substância, sobre a qual nos surgem estas visões interiores das quais tomamos consciências várias e com as quais vamos estabelecendo uma corrente de diálogos.

O que é que nos mantém unidos e identitários para connosco mesmos ao longo do curso do tempo? Como nos reconhecemos quando regressamos a nós após um conjunto de experiências que nos provocam elevado número de padrões emocionais e de conhecimento do mundo? Que entidade é essa que torna possível identificarmo-nos, de forma consistente e renovada, apesar dos estados de mudança e das pressões e adaptações dos mundos exterior e interior?

A perceção transcendental significa que podemos ter uma consciência básica dos nossos processos de cognição. Apesar de uma separação de níveis – entre o ser e a consciência, a experiência e o conhecimento – há algo que nos mantém unidos e constantes. É esta flutuação entre estes agregados que obriga a que se manifestem e que coexistam sucessivos processos de abertura e de enclausuramento. A performance vai avançar para a revelação destes processos de criação e colocar uns e outros num contínuo vaivém do ser e do fazer.

“Apperception basically means awareness, especially awareness of the process of cognition. Kant saw quite clearly that there was nothing given in this experience of awareness that corresponded to the self, and so he argued that there must be a consciousness that is transcendental, that precedes all experience and makes that experience possible. Kant also thought that this transcendental awareness is responsible for our sense of unity and identity through time, thus his full term for the transcendental ground of the everyday self was ‘the

domínios da biologia, neurologia, ciências cognitivas, matemáticas e filosofia. Fundou com outros colegas o Instituto Integral para o desenvolvimento de ideias e disciplinas que surgem do cruzamento de várias áreas do conhecimento. Varela defendia uma filosofia do corpo, que propunha a cognição e a consciência em termos de *“enactive structures”*, isto é estruturas que se apresentam como leis (trad. nossa). Este sistema inclui o corpo (enquanto sistema biológico experienciado na primeira pessoa) e o mundo físico com o qual interage. É a ele que se deve o conceito de *“neurofenomenologia”*. Este combina a *“fenomenologia”* de Edmund Husserl e de Maurice Merleau-Ponty com *“a ciência na primeira pessoa”*. Isto significa que os observadores examinam a sua experiência de consciência ao utilizarem métodos de verificação científica.

¹²⁴ *Embodied Mind: cognitive science and human experience*, Varela, Francisco J., Thompson, Evan, Rosch, Eleanor, MIT press, 1993, p. 70.

¹²⁵ *Idem*.

transcendental unity of apperception’.”¹²⁶

Immanuel Kant¹²⁷ procura colocar a consciência da experiência fora do sujeito, defendendo a unidade da apercepção transcendental – uma consciência que precede toda a experiência. É essa apercepção transcendental que nos mantém unidos e capazes de criar identidades através do fluir do tempo. O que, em nosso entender, remete para um estado de enclausuramento que advém da necessidade de manter os equilíbrios interiores.

Nietzsche, por seu lado, contrapõe àquela noção de transcendência do ser absoluto, uma inerência à qual não nos é possível aceder. Não possuímos linguagem para a compreender e articular. Está fechada à nossa atualidade e, no entanto, faz parte dela.

*“Ao falarmos de algo transcendente ao plano imanente da vida, somos levados a considerar problemas que são ‘inacessíveis para nós’, problemas que não fazem sentido nos termos da nossa linguagem (i. e., nos únicos termos em que somos capazes de pensar). Estamos, por assim dizer, fechados na imanência – ou, mais exactamente, fechados numa ‘ordem simbólica’ – num ‘mundo de signos e superfície’ (GC 354).”*¹²⁸

O mundo simbólico esbarra contra esta transcendência sobre a qual não conseguimos pensar. Talvez o pensamento não seja de todo e em definitivo uma consequência da linguagem como a articulamos e consideramos. Contudo, as ordens simbólicas¹²⁹ em que nos movemos, conhecemos e partilhamos o mundo são limites e fronteiras ao nosso processo de existência e de consciência. Ou será possível conhecer aquilo com que ainda nem sequer se teve contacto?

*“A legitimidade de se falar de uma transcendência está, por isso, excluída. Não há nenhum ponto arquimédico que se situe fora da imanência e a partir do qual pudéssemos fazer um juízo de valor sobre ela: (...) não há nada que pudesse julgar, medir, comparar, condenar o nosso ser, pois isso implicaria julgar, medir, comparar, condenar o todo... Mas não há nada fora do todo! (CI Erros 8).”*¹³⁰

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ Kant, Immanuel, *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, Iluminuras, São Paulo, 2006.

¹²⁸ Constâncio, João, *arte e niilismo, Nietzsche e o enigma do mundo*, TINTA da CHINA, 2013, p. 82.

¹²⁹ Consideramos como ordens simbólicas os conjuntos de regras e normas com as quais se constituem a cultura. Estas asseguram que os seres humanos sabem como se comportar entre si mesmo quando estão sozinhos ou de fora da vigilância estrita que obriga a cumprir estas ordens. Estas ordens simbólicas auxiliam a preservação da comunidade e dos seus bens. Uma ordem simbólica é algo que existe para além da lei e que manifesta a sua presença e efetividade para além da presença material. É a capacidade de atribuir significados e valores às coisas e às pessoas e às relações entre elas. É uma capacidade de distinguir o bem do mal, o certo do incorreto, da verdade e da falsidade, do valioso e do sem valor, da beleza e do horror, determinando se o que fazemos é justo para nós ou injusto. Se nos faz sentir bem ou mal. É com essa ordem que nos impedimos de cometer incesto ou de praticar a crueldade de forma gratuita para com os nossos parceiros. Está inscrita na linguagem e nas regras inerentes ao trabalho, na consciência do tempo, do espaço, do passado, do presente e do futuro. Traz também inscrito uma topografia do alto e do baixo, do por cima e do por debaixo, do visível e do invisível, do aparente e do escondido, do próximo e do distante, do grande e do pequeno.

¹³⁰ Constâncio, João, *op. cit.*, 2013, p. 82.

Será a consciência uma separação? Uma distância móvel que permite um vislumbre sobre uma abertura? Como pode o todo impulsionar a consciência das ficções que o constituem?

“Se não há nada fora do todo (ou se a ideia de transcendência é apenas uma ficção que surge em perspectivas finitas interiores ao todo), então todas as avaliações do todo são finitas, todos os juízos de valor sobre o todo são relativos a perspectivas finitas.”¹³¹

A questão das perspectivas e da relatividade das percepções influencia a consciência sempre em evolução do que somos no mundo. Mas será o próprio movimento que introduz a ficção do todo? Talvez remeta para a necessidade de uma clausura que se manifesta como uma suspensão ou o vazio. É aí que surgem as forças que impulsionam à construção do simbólico. O vazio e o todo contrapõem-se para a criação de perspectivas finitas.

As linguagens são parte dessas perspectivas finitas que nos dão uma imagem do interior, do enclausuramento e da redução das relações entre o ser e o real. E a performance é uma forma de expressão que opera sobre este todo. Sobre esta opacidade do ser.

3. Performance imago mundi

3.1. Performance: “antidisciplina” artística

Debrucemo-nos agora sobre a questão da capacidade de abertura das práticas artísticas performativas, considerando as características e qualidades da ação performativa que desencadeiam mecanismos e ordens de abertura no ser humano, bem como nas suas relações com o meio e com os outros. Importa analisar essa abertura tendo em conta três linhas de força e de atuação mais intensas e reconhecíveis.

A primeira relaciona-se com a existência de novos paradigmas tecnológicos e científicos e as suas implicações sucessivas no conhecimento e nas práticas artísticas.

A segunda linha de investigação remete para as transformações de que o corpo humano veio a ser alvo – tanto pela sua representação, como pelas práticas médicas e, mais recentemente, também pelas próprias práticas performativas.

Finalmente, importa abordar a mutação e a revalorização dos valores sociais, assim como as influências políticas a que as artes e outras formas de estar se alcandoraram. Aqui se inserem as crises do teatro e da pintura, ou seja, as crises da representação que remetem para uma estetização e uma politização destas práticas.

Estamos perante os dilemas que têm vindo a ser colocados aos artistas, e também, aos

¹³¹ *Idem.*

investigadores, para os quais se têm procurado respostas que introduzem uma conceção de conhecimento ou que implica a noção de relatividade. Esta conceção transformou os discursos e o valor das ideias relacionadas com a criação. Esses valores passaram a estar impregnados de ambiguidade, reclamando este fator tornar-se parte das características das novas formas de expressão. Ou seja, os novos objetos artísticos são reflexos da sua constituição, tornando-se autorreferenciais, e integram os modelos e os paradigmas do tempo de que fazem parte. Como exemplo, pense-se a introdução do espectador como parte do valor da obra. Esta é uma característica que introduz uma dificuldade acrescida de caracterização pela manifesta relativização de opiniões. O próprio conceito autorreferencial das performances torna estes objetos de difícil comparação entre si. A estes fatores se junta o facto de que a performance busca afirmar-se como uma associação de disciplinas das quais, metodologicamente, vai absorver as respetivas características. No entanto, a performance é uma prática transdisciplinar, já que utiliza indiscriminadamente os vários saberes e valências conforme melhor lhe convém.

As forças que regem o estudo da performance e da performatividade estão associadas a uma abordagem do conhecimento que se instaura a partir das fronteiras entre disciplinas¹³².

Não se trata de um conjunto de disciplinas, mas devem ser considerados todos estes aglomerados de conteúdos como uma forma de pensamento que se aproxima, ou mesmo se define, como uma “antidisciplina”. *“As Bakhtin observed: the most intense and productive life of culture takes place on the boundaries.”*¹³³



Fig. 11.
Fotografia
de Guillermo Gómez-Peña,
XTavera, s. d.

A passagem da performance, marcada por uma interdisciplinaridade e transdisciplinaridade evidente e fundacional, para uma “antidisciplina” representa já, por si, encontrar uma

¹³² Carlson, Marvin, *Performance, A critical introduction*, Routledge, 2004. Nesta obra surgem vários autores que defendem este aspeto de perda de limites e de fronteiras dos estudos da performance e das suas práticas, em particular McKenzie, Conquergood e Roach.

¹³³ Bakhtin *apud* Carlson, Marvin, *op. cit.*, p. 208.

definição. Esta é uma leitura que com o tempo tem sido crescentemente aceite, dada a dificuldade de conformar as práticas performativas num conceito tradicional de disciplina. Há um conjunto de indicadores que nos levaram a optar por esta noção de “antidisciplina” que, não contrariando a dimensão interdisciplinar, agregam um outro valor e qualidade distintiva. Esta passa pela resistência natural às definições e conclusões de outras disciplinas científicas. As práticas e os conhecimentos onde a performance e a performatividade surgem dominantes, influenciando a leitura do “eu” e do “nós”, do mundo e da importância da experiência, estendem-se constantemente e resistem às tentativas de as confinar a uma deriva do teatro ou das artes plásticas. As noções de movimento e da fluidez da existência, aliadas ao estudo das experiências do mundo, não são alheias a esta dificuldade de pensar a performance por dentro das disciplinas artísticas tradicionais.

*“In his 1989 survey of current questions in ethnography, Paths Toward Clearing, Michael Jackson advocates a return to what William James called ‘radical empiricism’, which rejects the boundary between observer and observed of traditional empiricism in order to gain a sense of the immediate, active, ambiguous ‘plenum of existence’, studying ‘the experience of objects and actions in which the self is participant’ (...).”*¹³⁴

Os vários autores citados parecem concordar na necessidade de clarificação da importância da performance. Este esclarecimento conduz a uma nova postura relativamente àquilo que é compreender, conhecer e investigar o mundo que nos rodeia a partir de um crescimento da importância dos fatores performativos.

O mundo deixou de ser apreendido apenas como um texto e passou a ser conhecido através da performance do corpo. “(...) *Conquergood’s fourth concern of contemporary ethnography is ‘the rise of performance’, involving a shift from viewing ‘the world as text’ to ‘the world as performance’.*”¹³⁵

Virá, então, o impacto da performance afetar os meios e os modos como outras disciplinas têm de se abrir e ver o mundo. Esta mudança de paradigma deu-se a partir da compreensão da importância e da obrigatória necessidade de envolvimento do corpo enquanto veículo de conhecimento e, por outro lado, de abertura ao mundo enquanto obra.

Philip Auslander coloca a questão de forma muito precisa¹³⁶. O seu labor de coordenação e recolha de ensaios sobre a performance, em várias e distintas perspetivas e contextos de abordagem, deu-lhe consciência da vastidão do conceito e das respetivas práticas. Este seu trabalho faz recordar os esforços feitos durante o século XIX para que se constituíssem edições enciclopédicas de alguns termos novos, como foi o caso de von Hartmann, a que mais à frente nos referiremos, com o termo “inconsciente”.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 209.

¹³⁵ *Idem*.

¹³⁶ Auslander, Philip, (coord.), *Performance Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Routledge, Nova Iorque, 2003.



Fig. 12.
Fotografia de performance
The Singing Sculpture,
Gilbert & George,
Londres, 1970.

Para Auslander, a performance alberga um vasto número de disciplinas, ideia que se vê reforçada numa entrada de dicionário que coloca à cabeça de seu artigo. O termo refere-se a um vasto e complexo conjunto de práticas que se instauram a partir do corpo. “*The prominence of the term performance in a host of different disciplines, suggested by this dictionary entry is the central point of Performance: Critical Concepts.*”¹³⁷ Refere-se, assim, a uma noção dominante: a introdução de conceitos com uma dimensão crítica assente nos objetos e nas práticas performativas.

3.2. “*Inter-multi-trans-antidisciplinaridade*”

A defesa da ideia de interdisciplinaridade¹³⁸ relativamente à performance é realçada e repetida por variados autores¹³⁹. O facto parece relevante por assinalar a dissolução de fronteiras entre conhecimento e prática. Em simultâneo confere a este campo de conhecimento um carácter acumulativo, relegando para um segundo plano o que possa ter de próprio e característico. Mas, como alguns destes autores também sublinham, é este particular domínio de apropriação da realidade que se deve investigar para entender os fenómenos ligados às práticas performativas.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 2.

¹³⁸ Usamos a palavra interdisciplinaridade que, temos de reconhecer, é um conceito bastante vago. Contudo, sendo uma palavra que tem um cariz internacional, aponta as zonas de existência e de importância para o conhecimento que se situam entre os territórios de várias disciplinas. Consideramos que de forma distinta os territórios performativos apontam para estes espaços de fronteira e também para formas de perspetivação distintas. Desse facto iremos dando conta durante o nosso estudo.

¹³⁹ A defesa deste conceito pode ler-se em Philip Auslander, Marvin Carlson, Erika Fischer-Lichte e Jon Mckenzie.

A consolidação do termo performance não lhe retirou a força para contaminar outras disciplinas e se deixar contaminar por sua vez. “*Although proponents of performance studies (among whom I count myself) may see that field as consolidating insights into performance originating in many other places, I consider it important to preserve the multi-disciplinary of the concept.*”¹⁴⁰ Os seus campos de estudo têm origem em metodologias e disciplinas exteriores às suas práticas, como sejam a etnografia, a antropologia, a história da arte, a sociologia, as ciências cognitivas, as psicologias profundas, entre outras. Contudo, apesar deste facto, existe por parte de quem pratica a performance um anseio de olhar e propor uma visão do mundo que tem por base uma estruturação diferenciada baseada na experiência artística. Essa ligação entre arte e experiência pode aperceber-se através do empirismo radical¹⁴¹ de William James que, juntamente com Charles Sanders Peirce (1839-1914)¹⁴² e John Dewey (1859-1952)¹⁴³, são considerados figuras maiores da escola filosófica conhecida como pragmatismo.

Recordemos a importância do livro de John Dewey *Art as experience* para o despontar do trabalho artístico de Allan Kaprow. Este centrar-se na importância da experiência artística enquanto valor leva por seu lado a que assista a uma dissolução relativa das identidades e dos seus limites e que conduz à exaltação da efemeridade das obras e dos objetos artísticos ligados à performance.

A experiência é de *per si* uma manifestação que encarreira para um caminho largo que inclui

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ O empirismo radical é tanto uma teoria do conhecimento como uma metafísica (uma teoria do Ser), proposta por William James com base numa teoria pragmática da verdade e do princípio da experiência pura, que afirma que as relações entre as coisas são tão reais quanto as próprias coisas. A sua função é real e não há necessidade de camadas ocultas para explicar os vários confrontos e coerências do mundo. James resumiu a teoria como consistindo de (1) um postulado: “*As únicas coisas que devem ser discutíveis entre os filósofos devem ser coisas extraídas da experiência*”; (2) uma declaração factual: “*As relações entre as coisas, conjuntivas, bem como disjuntivas, fazem parte da experiência particular direta, nem mais, nem menos, do que as próprias coisas*”; e (3) uma conclusão geral: “*As diversas partes da experiência mantêm-se unidas à experiência seguinte por relações que são elas próprias partes constituintes de experiência. O universo diretamente apreendido não precisa de nenhum ‘estranho’ apoio transcendente que o conecte conjuntiva e ‘transempiricamente’, mas possui em seu próprio direito uma estrutura concatenada ou contínua.*” O resultado dessa teoria do conhecimento é uma metafísica que refuta a crença racionalista num ser que transcende a experiência e que dá unidade ao mundo.

¹⁴² Charles Sanders Peirce foi um filósofo americano, matemático e cientista, sendo também conhecido “pai do pragmatismo”. A sua educação de base é de químico e o seu trabalho é hoje apreciado pelas vastas contribuições para a lógica, a matemática, a filosofia, a metodologia científica e a semiótica.

¹⁴³ John Dewey exerceu as funções de professor secundário durante dois anos, tempo em que desenvolveu um profundo interesse por Filosofia. Em 1882, deixou o ensino e retomou os estudos de Filosofia na Universidade Johns Hopkins, onde obteve o doutoramento, com uma tese sobre a ‘psicologia’ de Kant. Em 1887 publicou *Psychology*, um livro importante para o passo seguinte da carreira de Dewey, o cargo de professor de Filosofia Mental e Moral na Universidade de Minnesota, que assumiu em 1888. No final da década de 1890, Dewey começou a afastar-se da sua visão neo-hegeliana e a adotar uma nova posição, conhecida mais tarde como pragmatismo. John Dewey é reconhecido como um dos fundadores do pragmatismo norte-americano e como representante principal do movimento da educação progressista (ou progressiva) norte-americana durante a primeira metade do século XX. Entre as suas obras destacam-se: *Reconstrução em Filosofia, Experiência e Natureza, A Busca da Certeza, Arte como Experiência, O Público e seus Problemas e Democracia e Educação.*

dimensões pedagógicas do ser. O foco nesta noção de experiência que traz a vida para o centro e procura ligar a superfície da consciência ao ser mais profundo começa a ter vários adeptos. É uma perspectiva comum a vários *happeners*, entre os quais Wolf Vostell (1932-1998)¹⁴⁴.

=“(...) *Happenings and events are frames of reference for experience of the present – a do it yourself reality. The observer can or must differentiate between form and content.*”¹⁴⁵

“(...) *Happenings are events that, put simply, happen.*”¹⁴⁶

“(...) *Happenings have contributed their share to the creation of a state of mind that values the concrete as opposed to the pretended or simulated and that does not require plots or stories.*”¹⁴⁷

Os apelos para estas “inter-multi-trans-antidisciplinaridades” que se jogam entre a vida e a arte surgem de vários quadrantes do conhecimento em geral, mas muito mais insistentemente das áreas da psicologia e de variadas expressões artísticas. “*Radical empiricism, says Jackson, requires a focus on ‘lived experience’.*”¹⁴⁸ Estas várias disciplinas vão também colocar as qualidades da performance em destaque, nomeadamente, as que se ligam à identidade e ao sentimento de que o mundo manifesta um “dever ser” que se vai diluindo e perdendo sentido. Cresce um sentimento de duplicidade e de necessidade de abertura em todos os seres humanos que os leva a colocar em causa as suas identidades e o seu futuro. A experiência do vivido orienta-se numa duplicidade entre pensamento e sentir. Entre os valores estéticos e os valores morais. O mundo parece poder ser construído livre de um pecado original que mantinha uma dívida para com a existência. A experiência do mundo não tem de ser baseada no sofrimento e pode procurar uma paixão pelo conhecimento. Um desejo de elevar a experiência a um valor de crescimento e de ultrapassagem das resistências interiores.



Fig. 13.
Fotografia
de *Atomic bomb survivor*,
c.1945.

¹⁴⁴ Wolf Vostell foi um pintor e escultor alemão e uma figura fundamental da arte na segunda metade do século XX. Foi um dos pioneiros da Instalação, do Vídeo arte, do *happening* e do Fluxus. Viveu em Espanha e visitou Portugal onde realizou várias performances. Em 2005, a Junta da Estremadura adquiriu o Arquivo Vostell e anexou-o ao Museu Vostell Malpartida que está sediado em Cáceres.

¹⁴⁵ Vostell, Wolf, “Manifesto (1963)”, em *Theories and Documents of Contemporary Art – A sourcebook of Artist’s Writings*, Stiles, Kristine, e Selz, Peter, (coords.), University of California Press, Berkeley, 1996, p. 725.

¹⁴⁶ Kaprow, Allan, “The Legacy of Jackson Pollock”, em *Essays on the blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley, 1993, 2003, p. 16.

¹⁴⁷ Kirby, Michael, *apud* Sanford, Mariellen R., Routledge, Londres e Nova Iorque, 1955, p. 66.

¹⁴⁸ Carlson, Marvin, *op. cit.*, p. 209.

O empirismo radical pressente esta mudança e assinala-a. Há uma preocupação com a ordem e a normatividade e, em simultâneo, com a força inquietante que se manifesta na constante mutação que a ordem vigente das coisas do mundo sofre.



Fig. 14. À esquerda: fotografia de *The Holocaust*, Pvt. H. Miller, Alemanha, 1945; à direita: fotografia de *Battle of Britain*, Londres, 1940.

“(...) Which is concerned not with identity and closure but with interplay and interaction, and with that peculiar doubleness that we have elsewhere noted in performance theory and performative Consciousness that encompasses both the ‘rage for order’ and the impulse that drives us to unsettle or confound the fixed order of things, ‘that’ accommodates our shifting sense of ourselves as subjects and as objects, as acting upon and being acted upon by the world, of living with and without certainty, of belonging and being estranged.”¹⁴⁹

É nesta incerteza das fronteiras que se jogam estas “inter-multi-trans-antidisciplinaridades”, que são afinal os espaços renovados que se descobrem entre as certezas. Entre as disciplinas e o seu desbordar para campos que não lhe dizem naturalmente respeito. O mundo é feito de divisões, mas também de fluidez e contiguidades.

A procura doutros olhares sobre o mundo, virados para o interior e/ou o exterior, ou para as suas intermediações, são relevantes para compreender as dificuldades de definição de performance. Os próprios artistas investem nesta categoria de uma “antidefinição” como um estado de espírito. Uma forma de limpar o terreno, o corpo e a mente. E de preparar cada nova performance como se comesçassem do zero.

“RW: And I think that’s one thing that’s been really hard to deal with about performance. People haven’t had a clear definition of what it should be.

TF: Well, they should never have one. That is another thing that happened to performance; once an artist becomes known by people, they expect certain things from you, and communication becomes difficult. One reason for doing a long performance is that – sure, everybody comes with expectations. But even if you have expectations, if the performance is successful enough, you just drop all those; I mean, you’ll be able to – to go to a new place that you have never been before.

RW: So, you have to clean out your mind.

¹⁴⁹ *Idem.*

*TF: And one way to make it happen is by extended time. Those expectations get fuzzier and fuzzier, and then maybe you go through a boredom or anxiety period, and then that goes away, and then you can really get into what's going on.”*¹⁵⁰

Afigura-se-nos possível manifestar esta “antidefinição”, na medida em que nos referimos às práticas performativas através de um exercício de distanciamento crítico. De uma imersão na vida enquanto experiência como matéria para uma obra artística. O que se busca não é um instrumento de acesso e de permeabilização do real e da criação. É uma força que se move entre zonas de conhecimento e invoca práticas que buscam intervir no real e no interior do ser.

Estas estratégias “inter-multi-trans-antidisciplinaridades” têm um anseio holístico, congregando as zonas disciplinares, temas e territórios de operação, e transportando-os para um lugar de interpretação que é um sítio imaginado. Procurando preencher os espaços vazios que ficam entre disciplinas mantém um comportamento que vai dividindo o real em fatias e porções cada vez mais fragmentadas. Se a performance não é algo que fica entre disciplinas, a que se recorre com frequência para a definir, então de que se trata? É nessa busca que se inscreve e determina o paradigma performativo.

3.3. Os mediadores de futuros

Parece-nos importante evocar aqui um texto de W. Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*¹⁵¹, onde se ilustram as mudanças de paradigmas, sociais e tecnológicos, operadas no século XX. É uma obra marcada por uma dimensão filosófica que pretende olhar para o passado e projetar o futuro. Escrita com um carácter fragmentário, onde se acentua uma lógica de oráculo rúnico – na numeração dos fragmentos, por exemplo –, encerra um elevado valor simbólico nos seus temas e imagens. Neste fragmento o autor usa figuras de anjos e de tempestades e refere-se ao quadro de Paul Klee *Angelus Novus* para nos dar uma imagem que sobrevoa a história e os seus tempestuosos ventos de mudança.

No texto a que nos referimos é relevante o condensado de forças que ali se encontram, somadas às visões oraculares e apocalípticas de W. Benjamin. As forças em jogo partem de uma perspetiva religiosa que se encontra em grande alteridade no tema da obra, presente, aliás, no seu título. E acrescente-se que o anjo tem um duplo papel de mensageiro e mediador. Estas mesmas forças são evidentes na obra de Paul Klee que procura renovar os discursos e os temas desta disciplina, incluindo-lhe dimensões psicanalíticas e de sonho que se relacionam

¹⁵⁰ White, Robin, “An Interview with Terry Fox”, *The Art of Performance, A Critical Anthology*, Battock, Gregory, e Nickas, Robert, (coords.), 1984, p. 114.

¹⁵¹ Benjamin, Walter, “Theses on the Philosophy of History”, *Illuminations*, Schocken Books, Random House, Nova Iorque, 1969.

com as correntes surrealistas. Está omnipresente a ideia de um novo estado das artes que remete para o real e para o corpo. O anjo apresenta-se como uma descrição de um homem num outro mundo novo. Como alguém que tem poderes de enfrentar o desconhecido e de o trazer para o plano do cognoscível.

*“A Klee painting named ‘Angelus Novus’ shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes are staring, his mouth open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress.”*¹⁵²

De referir, ainda, que o texto acima citado, é precedido de um poema de Gerhard Scholem (1897-1982)¹⁵³ acerca de um anjo que está pronto a voar e que não pode esperar que a sorte espreite o seu voo.

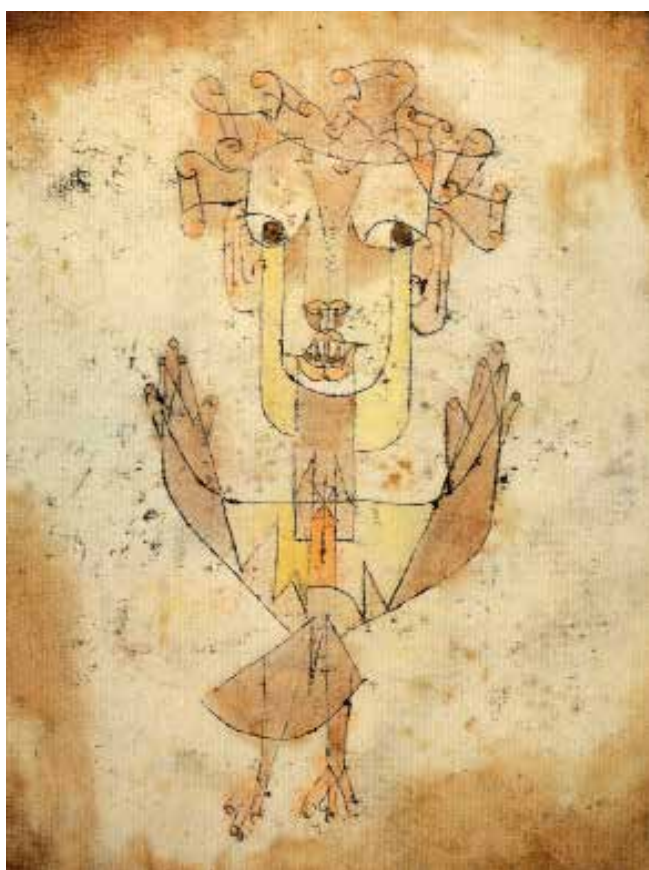


Fig. 15.
Pintura *Angelus Novus*,
Paul Klee,
1920.

¹⁵² *Ibidem*, pp. 257-258.

¹⁵³ Gerhard Scholem foi um filósofo alemão que imigrou para a Palestina onde mudou o seu nome para Gershom Scholem. Ficou conhecido por ser fundador dos estudos académicos da Cabala e tornou-se o primeiro professor de Misticismo Judaico na Universidade Hebraica de Jerusalém.

*“My wings is ready for flight,
I would like to turn back.
If I stayed timeless time,
I would have little luck.”*¹⁵⁴

Este anjo novo, na leitura de Walter Benjamin, é a imagem simbólica de um homem de olhos muito abertos perante o espetáculo do mundo que se modifica à sua frente. De boca aberta, abre as asas e prepara-se para levantar voo. Tem a face virada para o passado, para a história, através da qual percebe uma cadeia de acontecimentos que o tocam e lhe modificam as perspetivas das coisas. Olha essa história a partir de um ponto elevado, como o super-homem de Nietzsche. Aquilo de que se apercebe, no entanto, é uma catástrofe que se acumula sobre si mesma, com outras catástrofes e desastres naturais. Tudo isto se passa aos seus pés e parece impelido pelo desejo de acordar os mortos. Ou talvez, o que nele é ainda inconsciente e se mostra, como as suas pulsões mais interiores. Deseja que tudo se recomponha. Que as partes que se desuniram se voltem a agregar. Mas uma tempestade vai-se formando a partir do Paraíso e as suas asas parecem não funcionar. Sente-se impossibilitado de voar. A tempestade impele-o em direção ao futuro que é para onde as suas costas estão voltadas. Esta relação entre o passado que fica virado para a frente e o futuro que está nas nossas costas é uma imagem que se relaciona com a própria topologia do corpo e com o modo como sentimos e organizamos o fluxo da existência – o que se viveu está ainda visível e o que nos espera está escondido e invisível para nós. Para este anjo novo a pilha de destroços que a tempestade arrasta consigo vai crescendo aos seus pés até chegar ao céu. Esta tempestade é o que se pode chamar de progresso. E o anjo toma consciência desse progresso e da sua força que o arrasta, sem apelo nem possibilidade de resistência, contra a sua vontade ou talvez fazendo parte dela.

Na descrição de Walter Benjamin há uma imagem que remete para um estado de alerta – alguém que olha para uma situação da qual está prestes a separar-se. Esta imagem representa uma tomada de consciência, que apela à ação e envolve inexoravelmente o corpo, de que as consequências do que está a ver são imparáveis. O progresso arrasta consigo forças que destroem e nos afastam do paraíso.

É exigido um novo e diferente comportamento ao anjo, ou seja, ao homem atingido pelo progresso. Parece que apenas o voo o pode tornar capaz de sobreviver. O que para nós nos parece ser já um prenúncio de uma adoração ou de uma subjugação das tecnologias como parte integrante do futuro que se anuncia.

A performance é uma tomada de consciência de um comportamento expressivo que por seu intermédio ganha um novo impulso e uma outra materialização. Esta tomada de consciência é contemporânea do advento de uma era da representação tecnológica do mundo. Assim,

¹⁵⁴ Scholem, Gerhard, *apud* Benjamin, Walter, *op. cit.*, 1969.

é natural que a performance vá buscar as suas referências a campos de conhecimento científico, artístico, político e/ou religioso que, por vezes, se mostram contraditórios. O ser do performer dialoga consigo mesmo e com o outro – o espectador de si mesmo – confundindo-se os dois, num novo “anjo” que aceita o risco de uma liberdade que é difícil de ser evitada. “*Accustomed to ‘packages’ of every kind in every walk of life (from A&P¹⁵⁵ commodities to political theories), the receiver now confronts a freedom which is difficult to avoid once presented, and equally risky to accept.*”¹⁵⁶



Fig. 16. À esquerda: fotografia de detalhe de pintura *Juízo Final*, Hans Memling, 1473; ao meio: pintura *Annuncio della morte di Santa Fina*, San Gimignano, Domenico Ghirlandaio, 1475; à direita: detalhe de pintura *Paradiso Terrestre*, Jérôme Bosch, 1500.

4. Territorialidade teatral: metamorfoses do corpo

Várias são as disciplinas e práticas relativas à consciência do ser no mundo que têm vindo a ser adicionadas ao universo da performance. São exemplos disso a introdução de disciplinas desportivas e de práticas relacionadas com o trabalho e/ou das medicinas estéticas ligadas à beleza e ao corpo. Por isso não se estranha que Philip Auslander tenha incluído na sua coleção de artigos que buscam delimitar as práticas performativas os domínios por si citados: “*To that end, I have drawn from a number of fields in assembling this collection, including Theatre Studies, Speech and Oral Interpretation, Performance Studies, Dance Studies, Anthropology, Sociology, Philosophy, Literary Criticism, Law, and Film Studies.*”¹⁵⁷ A estas áreas de investigação e estudo juntam-se várias outras, incluindo orientações teóricas e conceptuais ligadas às práticas performativas, que estendem os seus territórios

¹⁵⁵ A & P é uma cadeia de supermercados muito conhecida nos Estados Unidos da América.

¹⁵⁶ Schechner, Richard, *apud* Sandford, Mariellen R., Routledge, Londres e Nova Iorque, 1995, p. 182.

¹⁵⁷ Auslander, Philip, (coord.), *Performance, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. I, Routledge, Nova Iorque, 2003, p. 2.

de influência. “*A partial list of other subject and intellectual orientations represented in the essays include: Media Theory, Communications, Cultural Studies, Feminist Theory, Ecology, Marxism, Structuralism, Post-Structuralism, and Postmodernism.*”¹⁵⁸ Este leque de interesses e disciplinas marcam territórios vagos para onde avança um vasto conjunto de investigadores. Este facto é um sinal de que o paradigma que a performance busca implica uma relação com o conhecimento que abre uma cesura com os meios e modos tradicionais. O conhecimento que a performance propõe, enquanto “antidisciplina” ou espaço de convergência, é parte da sua própria estrutura – tem como objeto de estudo o corpo, mas é o sentido do ser e do mundo que almeja revelar.

*“As Jon McKenzie (1994, 2001) has demonstrated convincingly, interest in performance began to concentrate in a range of disciplines in North America after World War II. McKenzie believes that the continuing development of that discourse indicates that performance is the primary episteme of the twenty-first century.”*¹⁵⁹

É frequente que estas se centrem no próprio desenvolvimento de práticas de partilha e de “abertura” ao “outro” que, com frequência, são sinónimo de “um outro” que se almeja atingir a partir do sujeito do próprio artista. Além deste aspeto, é requerido um espírito de abertura à compreensão e visão do mundo dos outros de modo a poder dar um passo na sua direção. Este movimento, enquanto prática social, é um gesto no sentido do conhecimento.

*“Except for a few Dadaist provocations, particularly those of Johannes Baaden and Arthur Cravan, the first artist who exposed their bodies to public filth and aggressiveness are four Viennese – Hermann Nitsch, Otto Muehl, Günter Brus, and Rudolf Schwarzkogler: Muehl, with his political actions, Nitsch with ritual ones, Schwarzkogler with sexual disalienation, and, evermore so, Brus, with actions that involve defecation and the swallowing of urine. Bodily risk is present as well in some of Joseph Beuys’s actions having a desecrating nature. In all these cases the aim is to denounce determinisms, taboos, obstacles to freedom and to the individual’s expression, whether it belongs to social, or family, or other structures. The artistic use of risk quickly defined itself through the first important statements of body art, particularly those by Oppenheim, Acconci, Journiac, Gina Pane, and Chris Burden.”*¹⁶⁰

As práticas performativas investem nos valores da liberdade introduzindo-se entre a arte e a vida de forma a sobrepor estes dois lados – veja-se o caso dos *happenings*. Aqueles que participam nesse tipo de eventos consideram que estão sendo iniciados num tipo de reeducação percetiva do mundo. Como nos diz Richard Schechner, “*Those few who have seen or participated in a Happening have undergone the beginning of a perceptual*

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ McKenzie, Jon, *apud* Auslander, Philip, *idem.*

¹⁶⁰ Pluchart, François, “Risk as the Practice of Thought”, em Battock, Gregory, e Nickas, Robert, (coords.), *The Art of Performance, A Critical Anthology*, 1.^a ed., 1984, p. 71.

re-education”¹⁶¹.

Estes desenvolvimentos e experiências vão-se agregando ao discurso de autores e de investigadores e fazem parte de uma prática filosófica mais densa e importante. Não são apenas os seus praticantes que estão dentro e debaixo de uma influência que tem algo de iniciático. Neste momento as práticas de investigação ligadas aos estudos performativos são extensas e atingem uma grande relevância. Algumas disciplinas deram um impulso marcante a este avanço e ao desenvolvimento destes estudos no sentido de lhes criar um “chão” – *“Between theatre and anthropology emerges the paradigm of Performance Studies”*¹⁶².

Nesse sentido, as componentes históricas contemporâneas que trazem as tradições associadas deram forte estímulo ao surgimento da performance e tiveram importância marcante nas suas fundações, ainda que a sua relação com as tradições seja altamente problemática e largamente discutida. *“Even more problematic is the idea of responsibility to tradition.”*¹⁶³ Há, ainda, por outro lado, um espaço de responsabilidade social que se insinua no tecido da atualidade. É nesse espaço que a antropologia surge com relevância ao introduzir um foco sobre o comportamento humano que vem do passado e que se mantém atual no presente. A performance fez destes estudos uma base importante para o seu desenvolvimento conceptual e material.

*“There is widespread agreement among performance theorists that all performance is based upon some pre-existing model, script, or pattern of action. Richard Schechner, in a happy and widely quoted phrase, calls performance ‘restored behaviour’. John MacAloon has similarly asserted that ‘there is no performance without pre-performance’.”*¹⁶⁴

Esta noção de apreensão do passado – das tradições, comportamentos, hábitos, textos e estruturas preexistentes – pelas práticas performativas é parte integrante da sua substância. Esta recuperação dos comportamentos torna-se uma das linhas de estudo performativo e vai influenciar muitos criadores. É o caso de Eugénio Barba (1936)¹⁶⁵.

¹⁶¹ Schechner, Richard, “Happenings”, em Sandford, Mariellen R., (coord.), *Happenings and Other Acts*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1995, p. 182.

¹⁶² McKenzie, Jon, *Perform or Else: From discipline to performance*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2001, p. 36.

¹⁶³ Carlson, Marvin, *Performance: a critical introduction*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2004, p. 12.

¹⁶⁴ *Idem*.

¹⁶⁵ Eugénio Barba é um autor de teatro, encenador e escritor italiano que vive e trabalha na Dinamarca, em Aahrus. Fundador do Odin Theatre e da ISTA – International School of Theatre Anthropology – foi ainda responsável pela divulgação do trabalho de Jerzy Grotowsky no mundo ocidental, isto é, do também, mundialmente reconhecido, diretor de teatro polaco que fundou o Teatro Laboratório (coautor do livro *Para um teatro pobre*).

4.1. *Corpo contemporâneo: teatralidades*

É necessário, talvez, recordar que a performance é um produto característico e consequente do despontar do modernismo. Atravessa, assim, um longo período de transformação e de vários movimentos artísticos que propunham distintas visões de apropriação do mundo – os simbolistas, os românticos, mais tarde os impressionistas, os cubistas e, depois, os futuristas. A importância destes movimentos é desigual no surgimento da performance enquanto arte – que só vem a definir-se enquanto tal no decorrer do século XX –, mas há um padrão que vai tomando forma e buscando as suas raízes nessas diversas erupções.

Surgiram e foram, também, marcantes os movimentos políticos anarquistas e marxistas derivados das grandes transformações sociais e industriais do final do século XVIII e do começo do século XIX.

Todas estas alterações tiveram repercussões no aparecimento das práticas performativas que se alicerçaram no mais profundo de uma constituição social e política da existência humana e da sua relação com a vida. Contudo, o aspeto transversal que a pode definir, e que se relaciona com todas estas alterações, é o sentimento de duplicidade. A dualidade imposta por todas estas visões acaba por se tornar na consciência de uma separação do mundo. “*According to Bauman¹⁶⁶, all performance involves a consciousness of doubleness, according to which the actual execution of an action is placed in mental comparison with a potential, an ideal, or a remembered original model of that action.*”¹⁶⁷ O que é marcante neste aspeto é que esta noção de duplicidade é, de certa forma, uma abertura – um rasgão do ser que se abre perante o real como participante e espectador ativo. A performance impõe esta territorialidade teatral (ou “performatividade”) do ser no mundo que é um sentido de liberdade partilhada, pois implica sempre estar em presença de alguém. Isto é, torna o ator performer espectador de si mesmo, contínua e reiteradamente consciente de si.

A emergência da performance implica que a noção de consciência e de inconsciente se reformulem, dado que esta dualidade leva à introdução de uma tensão no modo de estar no mundo, pois é um fator potencial de comparação que remete para uma sublimação do real. “*Normally this comparison is made by an observer of the action – the theatre public, the school’s teacher, the scientist – but the double consciousness, not the external observation, is what is most central.*”¹⁶⁸ E esta consciência dupla de uma ação que se presencia consubstancia-se na procura de um ideal, na criação de um sentimento de pertença a uma comunidade ou a um grupo em particular. É necessário entender que este tipo de consciência dupla tem momentos de maior elevação e outros em que se instaura a partir de uma visão mais negra

¹⁶⁶ Richard Bauman (1940) é um antropólogo especialista em estudos de folclore, já retirado da Indiana University Bloomington. Foi distinguido com o grau de Professor *Emeritus* de Folclore, de Antropologia, Comunicação e Cultura.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 5.

¹⁶⁸ *Idem*.

do real – vejam-se, como exemplo, as performances que colocam o corpo e o performer em risco físico. Estas tensões provêm da compreensão de que existe uma multiplicidade de forças em jogo muito íntimas da existência social e das práticas que a sustentam.

“It very well may be that the modern nation is inimical to art, knowing at best how to ‘tolerate’ it and at worst how to ‘suppress’ it. In which case, my discussion is ended. But if art and politics are not oil and water, if, indeed, perception is basic to ‘social action’, we may develop a rapport whose possibilities should make both artist and politician stop and think.

The same may be said about art and science, where perception is at the heart of verification.”¹⁶⁹

A ligação com a ciência e as tecnologias é um fator que lhe traz zonas de contradição e de afirmação desde as suas primeiras manifestações. Primeiro com a proximidade às psicologias profundas e, depois, às ciências sociais, as práticas performativas vão sucessivamente estender-se a novos modelos de abordagem dos comportamentos humanos. O corpo, situado num território teatralizado, é o instrumento e o centro dessas observações, abrindo logo aí uma nova duplicidade – que vem desde René Descartes (1596-1650)¹⁷⁰ e que se mantém determinante até ao presente. Como afirma Jon McKenzie, “(...) *multiple paradigmatic understandings of performance have emerged from this welter of disciplines, understandings that are as often mutually contradictory as harmonious*”¹⁷¹.

A transformação e o crescente interesse pelo corpo tem várias origens e está inscrito nos modos como vivemos. Como diz Pierre Lévy (1956)¹⁷², o nosso corpo é um processo de

¹⁶⁹ Schechner, Richard, *op. cit.*, p. 181.

¹⁷⁰ René Descartes foi um filósofo francês, matemático e escritor, filho de um conselheiro do Parlamento da Bretanha, cuja mãe morreu um mês depois do seu nascimento, de quem herdou a fortuna que lhe permitiu viver com independência económica. Com oito anos, entrou na escola jesuíta de La Flèche, em Anjou, onde permaneceu até aos 16. Junto com os estudos clássicos típicos Descartes estudou matemática, a fim de guiar a razão humana para compreender a doutrina cristã. Depois de terminar a escola matriculou-se em Direito na Universidade de Poitiers, graduando-se em 1616. Nunca exerceu a profissão jurídica. Em 1618 entrou para o serviço do príncipe Maurício de Nassau-Orange onde pretendia seguir a carreira militar. Descartes serviu em vários exércitos, mas o seu interesse esteve sempre focado em problemas de matemática e filosofia, a que dedicou a sua vida. Viveu em Itália entre 1623 e 1624 e em França entre 1624 e 1628. Nesse período dedicou-se completamente à filosofia e às experiências óticas e em 1628, depois de vender as suas propriedades em França, foi para a Holanda, onde viveu em Amsterdão, Deventer, Utrecht e Leiden. Aí escreveu *Ensaio Filosófico*, publicado em 1637 que é composto de quatro partes: um ensaio sobre a geometria, outro sobre ótica, um terceiro sobre meteoros e o último, o *Discurso do Método*, descreve as suas especulações filosóficas. Seguiram-se *Meditações* (1641, revisto depois em 1642), e *Princípios da Filosofia* em 1644.

¹⁷¹ McKenzie, Jon, *apud* Auslander, Philip, *op. cit.*, p. 2.

¹⁷² Pierre Lévy é um filósofo francês, teorizador cultural e professor de Media Digital que se especializou no estudo das implicações culturais das tecnologias digitais. Introduziu entre outros, o conceito de inteligência coletiva em 1994, que está também relacionado com as práticas performativas, no seu livro *Inteligência Coletiva: para uma antropologia do ciberespaço* (*L'intelligence collective: Pour une anthropologie du cyberspace*). No seu livro de 1995: *Qu'est-ce que le virtuel?* (traduzido como *Becoming Virtual: Reality in the Digital Age* ou, em português, *O que é o Virtual?*) desenvolve os conceitos do filósofo Gilles Deleuze acerca do “virtual” como uma dimensão da realidade que subsiste dentro da atualidade, mas que não é reduzível a essa mesma realidade. Este conceito de ambivalência ou duplicidade é também possível relacionar com o inconsciente e o real. Em 2001 escreveu o livro *Cyberculture*.

atualização permanente até que um dia se extingue. “*O meu corpo pessoal é a actualização temporária de um enorme hipercorpo híbrido, social e tecnobiológico.*”¹⁷³

Desde o seu começo, de forma quase invisível, até ao seu desaparecimento, as múltiplas relações que se estabelecem com o interior e o exterior são parte integrante desse mesmo corpo que somos. “*O corpo contemporâneo é como uma chama, muitas vezes minúsculo, isolado, separado, quase imobilizado.*”¹⁷⁴ Todas as práticas quotidianas são construtoras e também consumidoras, deste cada vez mais leve e “minúsculo” corpo contemporâneo que nos permite estar em permanente movimento no mundo.

Pierre Lévy introduz uma noção importante do corpo – que sai de si mesmo – que revela a dualidade performativa a que atrás nos referimos. É não apenas como espectador e fazedor que o corpo se divide, mas agora também através de outras práticas que remetem para uma condição de experiência transformadora e intensificadora. As noções de transformação e de intensidade passam a surgir amiúde nas definições das práticas performativas. Intensidade, transformação e experiência, passam a estar ligadas e aparecem como linhas de definição do corpo e das suas relações com a performance.

*“Depois, ele sai de si mesmo, intensificado pelos desportos ou pelas drogas, passa por um satélite, liga-se então ao corpo público e queima-se com a mesma chama, brilha com a mesma luz do que os outros ‘corpos-chama’. De seguida, volta a si, transformado, numa esfera quase privada aqui e por todo o lado, tanto em si como misturado. Um dia, ele separa-se completamente do hipercorpo e apaga-se.”*¹⁷⁵

A necessidade de representação de fragmentações que propiciem o reconhecimento do modo de funcionamento do corpo para o estudo da medicina e, por outro lado, os avanços filosóficos, enquanto exercícios de autoconhecimento, incluindo várias disciplinas esotéricas ou ligadas a outras perspetivas holísticas, impulsionaram vários e múltiplos interesses acerca do corpo.

A influência do corpo, no dealbar desta busca de sentidos para a sua existência no mundo, leva-nos à conclusão de que este remete para um espaço de desconhecido. Ou de que o mundo se tornou um desconhecido para esse mesmo corpo, como diz Walter Benjamin. “*However, because the most forgotten alien land is one’s own body, one can understand why Kafka called the cough that erupted from within him ‘the animal’. It was the most advanced outpost of the great herd.*”¹⁷⁶

Que território desconhecido é esse? A guerra, as novas formas de cultura, as extremas e constantes mudanças de base tecnológica, a falta de soluções políticas, a sensação crescente

¹⁷³ Lévy, Pierre, *O que é o Virtual?*, Quarteto, Coimbra, 2001, p. 31.

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ *Idem.*

¹⁷⁶ Benjamin, Walter, “Frank Kafka, On the tenth Anniversary of his Death”, *Illuminations*, Schocken Books, Random House, Nova Iorque, 1969, p. 132.

de fragmentação e de não pertença, todos estes fatores funcionam como um desconhecido. Um ameaçador espaço de estranheza.

*“A generation that had gone to school on a horse-drawn streetcar now stood under the open sky in a countryside in which nothing remained unchanged but the clouds, and beneath these clouds, in a field of force of destructive torrents and explosions, was the tiny, fragile human body.”*¹⁷⁷

As experiências tecnológicas que o novo mundo permite trazer ao corpo implicam esta divisão entre um desconhecido “animal” que se encontra e esconde dentro do corpo um olhar de fora dele que o apreende e mede como algo que se distancia. Esta duplicidade e perda de referências colocam o corpo perante um mundo de súbito desconhecido e que, ao contrário do que um dia aprendeu na escola e/ou sonhou, parece não poder controlar.

Há, ainda, uma outra área de influência que ao ser remetida para o corpo implica que se jogue com fatores de imprevisibilidade e de dificuldade de definição e de delimitação: o surgimento do inconsciente e/ou do todo enquanto natureza do mundo.

Afinal estamos a procurar compreender e estudar o suporte que nos traz vida e conexão com o mundo: o corpo que tem uma ligação ao mundo *naturalis* e que, ao mesmo tempo, se inscreve no espaço como sendo parte dele mesmo. Um ponto cego instaura-se de imediato nesta relação.

*“Seria instrutivo explicitar o que os psicólogos entendem por ‘psiquismo’ e outras noções análogas. É como que uma camada geológica profunda, ‘coisa’ invisível, que se acha em alguma parte, por detrás de certos corpos vivos, e a respeito da qual se supõe que basta encontrar o ponto justo da observação. É ela em mim que anseia por reconhecer o psiquismo, mas há nele, como que uma vocação continuamente frustrada: como é que uma coisa se reconheceria? O ‘psiquismo’ é opaco a si mesmo e somente se encontra em suas réplicas exteriores, certificando-se em última análise, de que estas se assemelham a ele, como o anatomista está certo de encontrar no órgão que dissectiona a estrutura de seus próprios olhos: pois há uma ‘espécie homem’... Uma explicação completa de atitudes psicológica e dos conceitos de que se serve o psicológico, como se fosse evidente, revelaria nela uma massa de consequências sem premissas, um trabalho constitutivo muito antigo que não é tirado a limpo e cujos resultados são aceites integralmente, sem mesmo suspeitar-se a que ponto são confusos. O que aqui opera é sempre a fé perceptiva nas coisas e no mundo. A convicção que ela nos incute de atingirmos o que é por um sobrevoo absoluto nós a aplicamos ao homem como às coisas, e é por essa via que chegamos a pensar o invisível do homem como uma coisa.”*¹⁷⁸

Carolee Schneemann (1939)¹⁷⁹, instaura de forma bastante evidente esta transição entre

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 84, “The Storyteller, Reflections on the Works of Nikolai Leskov”.

¹⁷⁸ Merleau-Ponty, M., *O Visível e o Invisível*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2009, pp. 29-30.

¹⁷⁹ Carolee Schneemann é uma artista norte-americana multidisciplinar: pintura, fotografia, instalação e performance fazem parte do seu discurso artístico através do qual procura transformar as definições e limites da arte especialmente no que diz respeito aos discursos relativos ao corpo, sexualidade e gênero. A história do seu trabalho caracteriza-se pela pesquisa e investigação das tradições visuais arcaicas, do prazer adquirido

ver e ser visto, entre o olho e o corpo, entre o visível e o invisível enquanto coisa vista na performance *Eye/Body*¹⁸⁰. Nesse trabalho está bem expressa a multiplicação de olhares e perspectivas que o mundo contemporâneo desenvolve e que as artes performativas e os artistas vão promovendo. É um complexo emaranhado de sugestões teóricas e práticas que emerge deste seu trabalho, conforme nos dá conta Rebecca Schneider¹⁸¹.

*“Eye/Body established her artist body as ‘visual territory’, as if to declare: If I am a token, then I’ll be a token to reckon with. But the work also suggested a complex theoretical terrain of perspectival vision on the flip. Eye/Body suggested embodied vision, a bodily eye – sighted eyes – artist’s eyes – not only in the seer, but in the body of the seen.”*¹⁸²

O corpo como um sujeito que vê e que é visto e se vê enquanto vê as suas réplicas exteriores. O corpo é o território que se abre sobre o fechado do mundo e lhe sobrepõe as suas obras.

Nesta obra de Carolee Schneemann sugere-se uma visão dos corpos transformados em objetos de vigilância e de olhares que julgam e apreciam. O olhar do espectador e o olhar do corpo que se sente observado e que é visto de forma compulsiva e invasiva sobrepõem-se. A própria obra remete para a imagem de uma mulher rodeada de restos de natureza e que aparece nua com cobras em cima do corpo. E como as fotografias a preto e branco têm uma qualidade que as aproxima de pinturas, mas também de um sonho ou de um filme antigo, há nessas fotografias a sugestão de uma força que vem de um outro lado, de uma emergência que emerge de um ponto desconhecido e escondido por detrás da confusão das imagens. A

pela supressão e afrontamento de tabus e pelas relações dinâmicas que se estabelecem entre o corpo do artista e os corpos sociais.

¹⁸⁰ *Eye/Body: 36 Transformative Actions*, realizada em 1963, era constituída por um conjunto de fotografias tiradas pelo artista Islandês Erró em película de filme de 35 milímetros a preto e branco. O sentimento de dualidade que impõe, exaltando a distância e a proximidade, o íntimo e o inacessível, tornam esta instalação marcante. Joga com o efeito do olhar estar no tempo presente perante um registo de uma obra que já era passado. As ações fotografadas intituladas *Big Boards* foram concebidas explicitamente para a câmara fotográfica. Carolee Schneemann usou-se a si própria e a materiais como sejam a tinta, cola, pele, penas, cobras de jardim, vidros, plástico e painéis de estúdio para criar um ambiente cenográfico que parecia ter origem num tempo passado. É nessa distância que se revelava a territorialidade do corpo e a matéria teatral. Numa outra obra de *Action for Camera* Schneemann procurava já, fundir o seu corpo com o ambiente que a rodeava, com as suas pinturas e construções cénicas “*Eu quero que o meu corpo actual se combine com o meu trabalho como um material integral*” – é neste desejo de fusão expresso de forma clara e manifesta que o corpo se torna matéria e território. “*Eu sou ambas as coisas: o fazedor de imagens e a imagem em si mesmo. O corpo pode manter-se erótico, sexual, desejado, desejante, mas é também ele evocativo: marcado, escrito por cima de um texto, escrito como se fosse um texto feito de pancadas e de gestos descobertos pela minha vontade criativa feminina.*” Carolee Schneemann tem um texto em que se refere ao seu corpo, no caso à sua vagina, como matéria acerca da qual pensa criativamente. Ao fazê-lo cria um mecanismo de passagem e de território que se estabelece entre ela, o seu corpo e o mundo que a rodeia.

¹⁸¹ Rebecca Schneider é professora na Yale University e dá também aulas como *Visiting Assistant* de Drama no Dartmouth College. Enquanto autora e editora contribuiu para *The Drama Review* onde publicou vários ensaios e foi responsável por diversas antologias críticas relevantes para os *Estudos Performativos*. Já se apresentou enquanto conferencista em Lisboa na Fundação Calouste Gulbenkian. Não conseguimos obter informação acerca da sua data de nascimento.

¹⁸² Schneider, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1997, p. 35.

própria imagem do corpo da artista parece querer emergir e ao mesmo tempo pede para ser olhada. Uma dualidade assalta-nos e impele-nos para dentro das imagens. Essa dualidade está no próprio título e na constatação de que o corpo é também um órgão sensitivo que ultrapassa os limites da percepção e dos seus sentidos de pertença do mundo.



Fig. 17. À esquerda: fotografia de performance *Interior Scroll*, Carolee Schneemann, Long Island, 1975; à direita: fotografia de performance *Eye Body: 36 Transformative Actions*, Carolee Schneemann, Nova Iorque, 1963.

Nestas fotos encontramos um denominador comum entre o que ali se sugere e exalta e o que procuramos adensar e perspetivar através da nossa investigação. Ou seja, de que existe uma estreita e íntima relação entre a performance enquanto obra artística e a noção de inconsciente. As imagens sugerem uma relação com o universo médico arcaico, com as primeiras experiências ligadas ao universo da magia e do hipnotismo. São por um lado imagens de um tempo antigo que remete para uma época onde a ciência ainda se apresentava com um grau de experimentação próximo do espetáculo, em que o circo e a magia se podiam confundir com a investigação acerca do corpo. A simbologia usada ligada à natureza e ao animal remetem para um lado desconhecido e próximo da mitologia. Por outro lado o corpo é exposto de forma que lhe dá uma propriedade de estudo através da repetição exaustiva do olhar para o mesmo corpo de forma perspética e minuciosa. Por um momento podemos ser levados a pensar que estas imagens foram encontradas num qualquer depósito de um hospital ou centro de investigação médica no âmbito do estudo de um fenómeno ligado a uma personagem que detivesse qualidade percetivas e corporais incomuns. É nesse campo de intersecção que o seu interesse se acentua para perceber como o inconsciente se desenvolveu junto de centros de investigação ligados às psicologias profundas ou dinâmicas. Em paralelo, este interesse manifestou-se e manteve-se enquanto

força e imaginário nos trabalhos e obras de artistas cuja incidência e ligação ao corpo se definiu como eixo dos seus trabalhos.



Fig. 18. À esquerda: fotografia de performance *Meat Joy*, Carolee Schneemann, Paris, 1964; à direita: fotografia de performance *Up To and Including Her Limits*, Carolee Schneemann, Berlim, 1976.

4.2. *Fluidez territorial*

Após a afirmação filosófica e científica de Descartes da separação do pensamento como força motriz da existência, desenvolveu-se, por oposição natural, um interesse pelos domínios relativos ao corpo. A consequência de que “eu penso, logo existo” teve um impacto indireto, e talvez inesperado, sobre o facto de o corpo se ter tornado um “mero” veículo do pensamento. Esta circunstância teve como consequência que o estudo e o interesse pelo corpo o elevaram a parte ativa e participante na aquisição e no desenvolvimento do conhecimento. Uma parte da ciência, desde então, assim o procurou empreender e provar.

Ao separar o pensamento do corpo este iluminou-se e tornou-se mais evidente a sua importância no que diz respeito à relação com o mundo exterior, à necessidade de uma constante abertura que levou a que este se tornasse uma extensão territorial do mundo. A teatralidade surge, então, como a matéria ou qualidade que permite estabelecer essa passagem, transformando o corpo num território do mundo. O corpo transformou-se num olho a partir do qual se tornou possível ver o mundo e uma matéria que estende o mundo até ele.

Foi durante os séculos XVIII e XIX, com o surgimento destas disciplinas de cariz científico — e de algumas derivações que são já um passo na direção da especialização e da fragmentação do corpo —, entre as quais as psicologias ditas profundas, que o inconsciente ganhou impulso e expressão. E que se tornou, em si mesmo, um conceito novo, perseguindo e impondo uma renovada organização do corpo que implicou a construção de uma imagem distinta das suas afinidades com a natureza e a razão. A crescente investigação sobre a constituição física e psíquica da vida do ser humano teve, ainda, uma enorme importância nestas alterações. E, em

simultâneo, esse interesse conduziu ao surgimento de muitas perguntas e avanços de teorias e ideias que continham uma dimensão de aventura e algo de espetacular. As disciplinas científicas cruzaram-se, então, com os universos religiosos e esotéricos. Os transvases de experiências, conjugando várias disciplinas, generalizaram-se. Entre uma zona científica e os domínios artísticos existiram várias aproximações que se realimentaram sucessivamente e, por entre estas práticas, foi lentamente ganhando forma a expressão da performance. Por tudo isto, compreende-se que o carácter indisciplinado da performance tem várias causas que o motivam:

- Provém de uma zona com inúmeras forças atuantes em simultâneo;
- As fronteiras entre o conhecimento científico e um outro ligado à natureza e ao corpo enraizado num conhecimento empírico não são dissociáveis no seu início;
- Há uma orientação social para um deslumbramento, como o futuro que se demarca do passado continuamente;
- Há um sentimento de liberdade e de responsabilidade para com o futuro que tem marcas de exagerado otimismo, mas que também é acompanhado por sentimentos de receio e de pessimismo.

Todas estas contradições marcam de forma axiomática esta “antidisciplina” artística. O que a coloca também do outro lado das fronteiras tradicionais do estudo e do conhecimento científico e académico, apesar do contínuo interesse destes pelas suas realizações. Veja-se o que nos diz Marvin Carlson quando ele mesmo interroga outros colegas investigadores acerca das características da performance.

*“(...) I had not made it clear whether I considered performance to be a new discipline or an interdisciplinary field. I sought reactions to this question from the directors of the two leading performance studies programs in America, Joseph Roach, then at the New York University, and Dwight Conquergood at North-Western, and found their responses almost identical – that it was neither.”*¹⁸³

Mas se não é nem uma nova disciplina nem um novo campo interdisciplinar, o que é, então? Acrescentemos, por outro lado, que também o papel do artista está em enorme mutação. Para Hugo Ball¹⁸⁴ o artista torna-se um órgão do inaudito e por isso é ele mesmo um centro motivador da qualidade de “antidisciplina” das artes e da performance em particular. “El

¹⁸³ Carlson, Marvin, *op. cit.*, p. 206.

¹⁸⁴ Este livro que citamos é, na verdade, um diário em forma de confissões e testemunhos de momentos muito importantes da sua vida. Como testemunho na primeira pessoa tem uma importância capital para a compreensão da sua época – foi escrito no período que precedeu a primeira Grande Guerra e durante a mesma como uma perspectiva pessoal, quase de jornalista participante nos acontecimentos do mundo. Ali surgem detalhados alguns dos momentos que ficaram na história das artes e se dá conta das personalidades envolvidas nesse movimento e de outras que, com ele e a sua mulher, privaram na época.

artista como órgano de lo inaudito amenaza y sosiega a un tiempo.”¹⁸⁵ Tanto atrai através das suas realizações, como pode rechaçar e afastar os espectadores pela utilização e manifestação de uma expressão de repulsa perante a realidade. É já uma forte dualidade que aqui se manifesta e que tem o corpo do artista e o inconsciente como matéria de fundo. Atente-se nessa classificação de artista enquanto órgão do inaudito.

O facto de a performance ser também considerada como uma “antidisciplina” significa que resiste a ser colocada numa qualquer preexistente classificação. Esta noção de “antidisciplina” – de fluidez territorial – de uma posição relativa de algo que se move contra as disciplinas, vai de encontro ao movimento que a consciência tem para com o inconsciente. Ou seja, há um paralelismo neste mesmo movimento que conduz o inconsciente a estar contra a consciência, podendo ser considerado uma “anticonsciência” ou “antidisciplina” da razão. O corpo tem uma consciência do mundo que assenta sobre um fundo inconsciente. O corpo inconsciente vê o mundo. *“In Eye/Body Schneemann was not only image but image-maker, and it is this overt doubling across the explicit terrain of engenderment which marks Eye/Body as historically significant for feminist performance art.”*¹⁸⁶

No caso desta obra – *Eye/Body* – também se encontram ressonâncias das sessões de “protoperformances”, como lhes chama Rebecca Schneider.

*“Though there are possible important correlatives that can be resurrected from history – such as, as some suggest, the proto-performance of nineteenth-century hysterics – in Eye/Body Schneemann manipulated both her own live female body and her artist’s agency without finding herself institutionalized as mentally ill.”*¹⁸⁷

Este trabalho de Carolee Schneemann mostra bem esta posição de investigador e simultaneamente artista, de documentarista e de objeto de arte, que vai emergir nas artes performativas. É a confluência de disciplinas e de práticas que vêm das artes, das práticas de investigação científica e das relações documentais que têm origem nas novas capacidades propostas pelas tecnologias que aqui se fundem. Estas múltiplas tarefas e abordagens trazem uma complexidade para a definição dos limites e fronteiras do artístico que convergem na atividade performativa.

Atente-se na opinião de George Maciunas (1931-1978)¹⁸⁸, um dos mentores teóricos e práticos do movimento *Fluxus* e que teve um grande poder de representação no desenvolvimento dos *happenings* e de outros eventos performativos entre os anos 50 e 70. O seu entendimento sobre o trabalho de Carolee Schneemann ilustra bem a luta pela definição do carácter

¹⁸⁵ Ball, Hugo, *La Huida Del Tiempo*, Editorial Acantilado (Quaderns Crema S. A.), Barcelona, 2005, p. 110.

¹⁸⁶ Schneider, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1997, p. 35.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 35.

¹⁸⁸ George Maciunas foi um artista de ascendência Lituana que viveu na América. Foi membro fundador e coordenador central das atividades do grupo *Fluxus* – que era uma comunidade internacional de artistas, arquitetos, compositores e designers.

da performance como “antidisciplina”, e que remete para um terreno vago – ou fluidez territorial. Nesse “não lugar” a consciência daquilo que se faz é abordada de forma confusa, impondo a necessidade de redefinição. “(...) *She found herself excommunicated from the ‘Art Stud Club’*. *George Maciunas, father of Fluxus, declared her work too ‘messy’ for inclusion.*”¹⁸⁹ O trabalho artístico performativo é com frequência visto como este conjunto confuso de resultados, mesmo entre os seus pares¹⁹⁰. Mas, dado o carácter “militar” avançado do papel do artista, esta confusão é como a imagem do passado que invade o futuro e deixa aos pés do “anjo” uma avalanche de destroços. Este paralelo entre anjos e soldados é uma ideia que se cola ao novo papel do artista e, mais uma vez, aqui se pode entrever o fundo do inconsciente. Esse fundo confuso e inominável que emerge como uma força que sai das profundezas escuras e desconhecidas.



Fig. 19. À esquerda: fotografia de performance *Opportunity Makes Relations as it Makes Thieves (Goethe)*, Hannah Wilke, 1978-84; à direita: fotografia de performance *Le Lait Chaud (Warm Milk)*, Gina Pane, Paris, 1972.

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ Aliás, alguns dos artistas mais representativos e com maior poder mediático de pronto se tornaram gurus que limitavam os seus pares e explicitamente lhes atribuíam ou retiravam valor ao procurarem definir os limites da performance que contém um carácter coletivo na sua génese.



Fig. 20.
Fotografia
de *Costume for A Banquet*,
Louise Bourgeois,
1978.

“This gesture of dismissal is crucial in sustaining the identification of these artists as members of a cutting-edge, politicized avant-garde. The avant-garde artist, after all, is a kind of ‘soldier’ on the cultural front: so much is made clear through the very term ‘avant-garde’, a military term that was first used in relation to artists by the radical social philosopher Henri de Saint-Simon, who wrote in 1825, ‘it is we artists who will serve [society]... as avant-garde. ... We inscribe [ideas] ... on marble or canvas; ... and in that way above all we exert an electric and victorious influence.’ Artists are the soldiers at the front of culture. So how can an artist identified as a soldier fighting on behalf of radical aesthetic intervention be reconciled with the figure of the evader or non-combatant escaping the war and staying, in the most cowardly fashion, at the home front? Primarily through elision – the downplaying of the war as a social and personal context for his work.”¹⁹¹

A identificação de um artista com um soldado através dos serviços que presta à sociedade vem desde muito atrás. Os dadaístas exacerbaram essa posição ao considerar o exercício das artes uma forma de guerra social em prol de um futuro exaltante. Para outros artistas a dualidade entre evadir-se da mobilização geral para a guerra e poder servir como guerreiro de ideias e ideais tornou-se uma opção pessoal e política – desse modo podiam sobreviver e elevar a energia espiritual e criativa de modo a influenciar positivamente a vida dos seus contemporâneos. Esta posição ambígua que será continuamente contestada e recuperada entre vários artistas ligados à performance que reabilitam e reintegram imagens simbólicas da guerra e do guerreiro como parte dos seus trabalhos. São disso exemplos os trabalhos de Marina Abramovic e de Joseph Beuys, entre outros.

¹⁹¹ Jones, Amelia, *Irrational Modernism, A Neurasthenic History of New York Dada*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londres, 2004, p. 58.

Ao artista é-lhe pedido – ou, talvez mais exatamente, é ele que pede e exige a si mesmo – a capacidade de intervir em nome de uma inteligência maior, de uma sensibilidade estética, de um radicalismo de posições que promovam a diferença para com a vida¹⁹².

A performance pode ainda ser observada do ponto de vista académico, segundo o qual é considerada uma “antidisciplina”, e os seus mentores e praticantes – ou gurus – são facilmente apelidados de trapaceiros¹⁹³, ou maus artistas, numa classificação que remete para uma visão do artista criador que está em permanente inquietação perante a realidade com que dialoga. Vejam-se os comentários que Marvin Carlson alinha a partir do questionamento que faz a alguns dos investigadores ligados aos estudos performativos: “*It is of course an antidiscipline, said Roach, (...) Conquergood spoke in almost identical terms, calling the trickster the ‘guru’ of this new antidiscipline*”¹⁹⁴. Esta remissão para uma indisciplina ou para uma modalidade de “estar contra” alguém ou alguma coisa é uma forte característica das práticas performativas. Este “estar contra” é em simultâneo um estado de consciência aguda – a condição do soldado que entra num território ocupado para o libertar dos seus constrangimentos e opressões. É essa exacerbação de uma consciência de si enquanto participante e cocriador de um momento de tensão que se institui e se perpetua ao longo dos tempos e diferentes épocas. É um “estar contra” que advém da permanência numa linha divisória entre um todo que a reclama e uma abertura que tem de se procurar como um terreno vago por entre um território superpovoado. Será essa condição de “antidisciplina” uma estratégia de duas forças contraditórias: uma que reclama uma abertura e outra que se afirma enquanto clausura perante um caminho das coisas que recusa. Neste caso o estado das artes em geral. Roselee Goldberg¹⁹⁵ diz-nos:

“É interessante observar que a performance fora, até aí (aos anos 70) insistentemente deixada de lado no processo de avaliação do desenvolvimento artístico, sobretudo no que se refere ao período moderno, o que se deveu mais à dificuldade de conseguir situá-la na história da arte do que a qualquer omissão deliberada. Devido à sua postura radical, a performance tornou-se um catalisador na história da arte do século XX; cada vez que determinada escola – quer se tratasse do cubismo, do minimalismo ou da arte conceptual – parecia ter chegado a um impasse, os artistas recorriam à performance para demolir

¹⁹² Aqui se pode entrever o conceito de ideal ascético tal como Friedrich Nietzsche o coloca.

¹⁹³ *Trickster* – traduzimos por “trapaceiro”, mas remete para a ideia de uma qualidade de artista que contraria as regras e os modos institucionais – que é uma das características da performance –, estabelecendo os seus próprios meios e formas de realização e de compreensão. Neste caso o performer é encarado como um trapaceiro ou mistificador.

¹⁹⁴ Carlson, Marvin, 2004, *loc. cit.*

¹⁹⁵ Roselee Goldberg é uma fervorosa defensora das práticas performativas enquanto disciplina da história das artes contemporâneas. Baseia o seu trabalho nos Estados Unidos da América mas tem desenvolvido trabalho um pouco por todo o mundo. É historiadora de arte, escritora e autora de vários livros que têm sido traduzidos em várias línguas incluindo a portuguesa, crítica e também curadora de exposições. Escreveu o seminal e pioneiro livro *Performance Art: From Futurism to the Present* que tem já várias reedições e reatualizações – incluindo uma recente que envolve estudos de obras de artistas e performances realizadas no novo milénio. Não conseguimos obter informação acerca da sua data de nascimento.

Este sinal de apropriação sucessiva da performance como espaço de experimentação e de desenvolvimento de ideias perante momentos de impasse é demonstrativo de um modo de estar. Denota a procura de um caminho contra o estado das coisas, colocando de novo o homem a funcionar numa direcção com futuro e capacidade de se ultrapassar. “*Todo funciona, salvo el propio hombre.*”¹⁹⁷

A sucessiva reapropriação da performance por parte de novas gerações de criadores – enquanto expressão artística renova-a e grangeia-lhe um estatuto que ultrapassa o de mera reação de circunstância. “*Uma das mais importantes tarefas da arte foi desde sempre a de gerar uma procura cuja total satisfação ainda não se realizou.*”¹⁹⁸ A performance surge não apenas como uma expressão do mal-estar e da limitação de movimentos artísticos e de artistas, mas como uma forma artística inovadora que busca uma arte para os tempos atuais. A performance advoga para si sucessivamente distintas causas e aspetos reativos contra o estado das coisas. Contra esse sentimento de impasse que repetidamente ocorre, mas, também contra aspetos particulares e muito específicos, arrolando várias causas e perspetivas mais estreitas e circunscritas, como sejam as questões ligadas às minorias e ao feminismo. Ainda que se atribuam novas qualidades às práticas performativas que vão da transgressão à resistência, neles, contudo, vemos esta condição de uma prática em permanente busca de formas de se movimentar contra as correntes dominantes. De Philip Auslander a Rebecca Schneider, passando por Hal Foster (1955)¹⁹⁹, estes aspetos são largamente discutidos e apresentados. “*As Philip Auslander put it after Hal Foster, there are no longer any cultural limits to transgress in the ‘seemingly limitless horizon of multinational capitalism’ (1987:23; Foster 1985a: 153).*”²⁰⁰ Esta é sem dúvida uma das posições políticas que domina e atravessa os artistas e as suas práticas. Mesmo que hoje o sentimento se aproxime mais de uma qualidade de resistência do que um conceito de transgressão.

“To meet the challenge of voracious appropriation, Foster articulated a hope in a postmodernism of ‘resistance’ versus ‘transgression’, a political art aimed not at busting

¹⁹⁶ Goldberg, Roselee, “*A Arte da Performance: do futurismo ao presente*”, Orfeu Negro, Lisboa, 2007, pp. 7-8.

¹⁹⁷ Ball, Hugo, *op. cit.*, p. 111.

¹⁹⁸ Benjamin, Walter, *A Modernidade, Obras Escolhidas de Walter Benjamin*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006, p. 234.

¹⁹⁹ Harold Foss, “Hal” Foster, é um crítico de arte norte-americano, que tem dedicado o seu estudo às vanguardas e à história de arte procurando renovar a visão e a forma de entender alguns dos seus protagonistas e principais eventos. São muito reconhecidos os seus estudos acerca de Hugo Ball e da sua performance *Caravanne* que foi um dos momentos onde se instituiu o dadaísmo. A sua educação foi realizada na Universidade de Princeton em Nova Iorque. É professor na Cornell University entre 1991 e 1997 e regressa depois à Faculdade de Princeton onde se tem mantido desde então. Tem recebido várias bolsas e prémios e é um dos editores da revista *OCTOBER* dedicada às artes contemporâneas. O seu livro *The Prosthetic Gods* foi realizado no âmbito dessa bolsa.

²⁰⁰ Foster, Hal, *apud* Schneider, Rebecca, 1997-2002, pp. 3-4.

*outside of the tabooed bounds of normative culture, but rather aimed at questioning the bases and apparatus of normativity from within.”*²⁰¹

Este é um aspeto que deriva do facto de a performance se desejar desde sempre incluída dentro do sistema e de ser a partir dessa proximidade à vida que se propõe reformular. São esses fantasmas de uma avant-garde que a ela vão continuar colados. A ideia de uma arte baseada no choque e na transgressão das normas vai abrir espaço a uma expressão resistente ao cerne do agir social. O papel do artista mantém-se ativo e em busca de uma realização do futuro – do qual não parece poder abdicar. “‘Obra de arte’, diz André Breton, ‘só tem valor na medida em que for atravessada por reflexos do futuro’.”²⁰² As obras mudam conforme o “corpo”, enquanto “terreno vago” ou “território ocupado”, se manifesta aberto a essas necessidades.

*“Though Foster’s analysis of the limits of transgression is important and compelling, I nevertheless find it telling (as have many before me) that the avant-garde and the option of ‘shock’ that it championed should die just as women, artist of color, and gay and lesbian artists began to make critically incisive political art under their own gender, race, and preference-marked banners.”*²⁰³

4.3. As fronteiras do “corpo-palco”

*“(…) But all flowers are not sacred, fortunately, and the divine thing in us is to call to anti-human action LIFE.”*²⁰⁴

A expressão enigmática de Tristan Tzara (1896-1963)²⁰⁵ introduz a imagem de que existe algo em nós que, sendo divino, nos apela para que tomemos uma direção contrária à

²⁰¹ Schneider, Rebecca, *op. cit.*, p. 4.

²⁰² Breton, André, *apud* Benjamin, Walter, *op. cit.*, p. 234.

²⁰³ Schneider, Rebecca, *op. cit.*, *loc. cit.*

²⁰⁴ Tzara, Tristan, “DADA Manifesto”, 1918, <http://www.391.org/manifestos/1918-data-manifesto-tristan-tzara.html#.VqYFjceOLSK> consultado em 20 de janeiro de 2016.

²⁰⁵ Tristan Tzara nasceu na Roménia e emigrou para a Suíça primeiro e depois para França. Na altura da primeira Grande Guerra encontrava-se em Zurique onde iniciou o Cabaret Voltaire. Tornou-se conhecido como um artista de vanguarda: poeta, ensaísta e performer e foi, também, jornalista literário e crítico de arte, compositor e diretor de filmes, além de professor. Tornou-se internacionalmente conhecido, por ser um dos cofundadores e figura central do movimento “anti ordem estabelecida” DADA, sendo os seus manifestos artísticos parte fundamental de uma filosofia da arte e vida dadaísta. Ainda na Roménia, e sob a influência de Adrian Maniu, interessou-se pelo simbolismo e fundou a revista *Simbolul* com Jon Vinea – com quem viria a escrever vários poemas experimentais – e com o pintor Marcel Janco. Em Zurique os seus espetáculos no Cabaret Voltaire e na Zunfthaus zur Waag tornaram-se famosos e representativos do movimento dadaísta. As descrições sobre a elegância e qualidades de ator que Hugo Ball lhe dispensa são eloquentes da sua beleza física. Ali começou a desenvolver a sua poesia e os manifestos artísticos que continham qualidades performativas que emanavam da sua personalidade e gosto por estar em palco. Desenvolve um lado niilista do movimento DADA em contraste com a mais moderada aproximação de Hugo Ball, mais mística e religiosa. Ambos são responsáveis por esta qualificação do corpo enquanto matéria e território expressivo que pressagiam já a crise geral anunciada.

condição humana. Essa ação “anti-humana” dirige-se para a vida na sua maior e mais extrema simplicidade, absorvendo qualidades aparentemente esquecidas ou desvalorizadas. Esta ligação entre uma ação “anti-humana” e uma “antidisciplina” artística é estabelecida através da vida em toda a sua amplitude.

A arte da performance passa a agir de forma inclusiva e mais cerca do inconsciente coletivo, mais próxima de uma materialidade que toca a vida quotidiana. O enlace entre a vida e a arte é repetidas vezes encontrado nos discursos ideológicos dos artistas e dos movimentos que o utilizam com maior extensão e de forma mais doutrinária. É o caso do Futurismo, do Dadaísmo e dos demais movimentos que levaram ao surgir dos *happenings*, incluindo o *Gutai Group* e o *Fluxus Art*. Allan Kaprow, no seu livro *Assemblages, Environments & Happenings*, organiza e relaciona aquelas duas palavras/conceitos – vida e arte –, desta forma: “*The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps indistinct, as possible.*”²⁰⁶ Também os futuristas, através do seu principal elemento e mentor, se referem a este aspeto de cruzamento entre a arte e a vida. “*Graças a nós*”, escreveria Marinetti, “*chegará o momento em que a vida não se resumirá a uma mera questão de pão e trabalho ou trajetória de puro ócio: será uma obra de arte*”²⁰⁷.

A sensação de que algo de errado se passa com a vida, designadamente como atrás se referiu, a insegurança devido às guerras, ao grande número de refugiados e emigrantes e a descrença nos fundamentos da sociedade, exaltam essa sensibilidade. Por outro lado, essa sensação é, também, um aspeto que parece proceder do inconsciente, de uma zona interior e indefinida que se vai manifestando nos sinais exteriores do mundo. Essa sensação é um tema e meio preferencial que se utiliza em termos performativos. O suporte para o exprimir passa a ser o corpo, principal destinatário desse sentimento de mal-estar generalizado que os artistas tomaram para si. Foi essa sensibilidade, bem identificada nas relações sociais e históricas, que precipitou um conjunto de outras linguagens. Essa ansiedade foi expressa e emergiu através do espírito inconformista de cada artista. Leia-se o sentimento que Hugo Ball nos testemunha da sua época, ele que teve de se exilar e foi responsável por uma das respostas artísticas mais marcantes do começo do século XX:

*“Los aislados depositarios del espíritu de esta última época tienden a la persecución, la epilepsia y la parálisis. Son poseídos, expulsados, maníacos por amor a su obra. Se dirigen al público como si éste tuviera que encargarse de su enfermedad; le presentan el material, para que juzgue sobre su estado.”*²⁰⁸

Os próprios artistas são vítimas e portadores deste mal-estar que carregam como sintomas e

²⁰⁶ Kaprow, Allan, “Assemblages, Environments & Happenings”, em Sandford, Mariellen R., (coord.), *Happenings and Other Acts*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1995, p. 220.

²⁰⁷ Marinetti, Filippo, *apud* Goldberg, Roselee, *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*, Orfeu Negro, Lisboa, 2007, p. 36.

²⁰⁸ Ball, Hugo, *La Huida Del Tiempo*, Editorial Acantilado (Quaderns Crema S. A.), Barcelona, 2005, p. 88.

patologias físicas nos seus próprios corpos. Quase todos os homens que eram em potência os primeiros a ter de enfrentar a guerra e a entrar no exército estavam debaixo de uma enorme pressão.

*“A man who returns to life from the dead, a man who becomes a machine, a man who is part animal – this man is an impossibility as long as the exclusivity of life and death, man and machine, and human and animal is upheld. When such an impossibility is encountered, the feeling of uncanniness is the result. Eric Leed, 1979.”*²⁰⁹

Para dar espaço e forma a este sentimento de deslocação e de estranheza, a performance coloca-se do “lado de lá” das linguagens existentes. Como se as suas respostas fossem “anti-humanas” e “antidisciplinares”. Parece querer usar como matéria o estranho indefinido, sem expressão, ainda que esta venha do fundo do ser, de um território vasto e indefinido, espectral, de onde desaguam os fantasmas do mundo. Como um D. Quixote que luta contra os moinhos que são afinal os seus demónios e monstros interiores – zonas de incompreensão emocional que nele procuram expressão. A performance parece-se também com uma conjugação entre as partes desavindas do ser, constituindo-se numa procura, numa luta, contra a perda de valor simbólico do mundo.

A performance procura aberturas para o que ainda não emergiu à luz. Procura tornar explícito “o outro lado” através do corpo. Procura tornar o corpo num palco onde os mistérios da vida contrariem as correntes humanas que a limitam. *“In exploring the explicit body in performance I look at ways in which perspectival vision and commodity fetishism are played back across the body as stage.”*²¹⁰ O “corpo-palco” constitui, assim, uma abertura que advém da distância que coloca no que olhar. Que lhe dá sentidos e distância entre o normativo e o que se procura a partir daí. Como o olhar que regressa à vida vindo do mundo dos mortos. *“I argue for a critical (and ironically distantiated) ‘take’ on the very distance between sign and signified, like the distance between viewed, in normative habits of comprehension.”*²¹¹

Os performers procuram um conjunto de práticas e de soluções que embebem o real e o corpo como partes construtivas de um diálogo que exceda as possibilidades que as linguagens comuns lhes trazem. Procuram relacionar e reencenar os dramas e as tensões pessoais e sociais, os traumas e os impasses de conteúdos, através do uso dos corpos. Esse “corpo-palco” abre-se perante os espectadores de uma forma incisiva²¹².

A performance introduz a matéria dos sonhos, a realidade da vida, a ilusão, as ficções pessoais e coletivas, as fantasias e as expectativas individuais. Os objetos de arte produzidos pela performance formam-se de uma matéria que os afasta de um olhar que reproduz o mundo,

²⁰⁹ Jones, Amelia, *Irrational Modernism, A Neurasthenic History of New York Dada*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londres, 2004, p. 110.

²¹⁰ Schneider, Rebecca, *op. cit.*, pp. 6-7.

²¹¹ *Ibidem*, p. 7.

²¹² *Idem*.

distanciando-se de uma perspectiva mimética do exterior. Procuram uma sobreposição do mundo interior relativamente ao mundo exterior. Deixam de ser feitos à mão – no sentido do artifício manual e virtuoso – e introduzem o corpo como fazedor. Daí o seu carácter confuso e, com frequência, inacabado. Esta condição de “corpo-palco” imprime-lhes um traço distintivo que separa as performances das obras de teatro. A sua escrita, a sua dramaturgia, realização e relação com o mundo, segue por caminhos em que a experiência e os seus limites se posicionam na fronteira entre a vida e a arte. *“The performers make apparent the ways in which bodies are stages for social theatrics, propping hosts of cultural assumptions, and their works suggest that these social theatrics might be differently scripted, differently dramatized, differently realized.”*²¹³



Fig. 21.
Fotografia
de performance
Loving Care,
Janine Antoni,
Londres,
1992.

Esta aproximação à vida traz uma condição de genuinidade e realidade aos objetos performativos que os afasta de uma noção de perda infinita do mundo. Esta reconciliação introduz uma componente de valores ligados à liberdade, à felicidade, à moralidade das posições políticas e sociais dos seus agentes e a um mundo onde esta ideia de culpa e de perda são abandonadas. O homem torna-se o centro da sua vida e esta converte-se no eixo que motiva a construção artística performativa. *“Social dramas of foundational loss and dances of insatiable desire smack against explicitly literal bodily renderings which suggest the satiate and finite.”*²¹⁴

O corpo tem necessidade de ir contra as histórias que vive e os seus sentidos psicológicos e usa uma linguagem que escapa aos desígnios da mente e aos acontecimentos sociais fundadores do drama tradicional. As temáticas performativas levantam outros universos que se fundam numa pretensão simbólica e tornam visíveis valores associados aos processos da vida, da sua construção e relatividade que a envolve. O abstrato, o *nonsense*, as dimensões

²¹³ *Idem.*

²¹⁴ *Idem.*

espirituais e anedóticas do mundo e da vida, pequenos episódios quotidianos, os limites do corpo, as fragmentações da percepção e as suas alterações, a dor e o prazer, tudo isto são temáticas que por si podem servir de base a ações performativas.



Fig. 22. Sequência de três fotografias de performance *Intra-Venus*, Hannah Wilke, 1993.

Os dramas de cariz moral e psicológico deixam de fazer parte dos universos temáticos que a performance procura para exaltar e tornar a vida como paisagem criativa. “*As if enacting Barbara Kruger’s art slogan ‘Your Gaze Hits the Side of My Face’, much explicit body performance work suggests a confrontational satiability (both of pleasure and pain), and a refusal of the logic of infinite loss.*”²¹⁵ As questões entre uma arte idealista, que aponta para uma noção de infinito e de eternidade, contra uma outra forma de expressão ancorada no presente e no finito, têm várias e profundas implicações também nas raízes da performance. Aí se podem ver as suas ligações com os movimentos políticos e a arte conceptual com a qual tem uma ligação umbilical.

A performance procura ser uma arte do fazer acontecer das ideias que escape à pressão do mercado. Procura, acima de tudo, ser “*uma arte das ideias em detrimento do produto, uma arte que não se destinasse a ser comprada ou vendida*”²¹⁶. Procura encontrar um tipo de objetos, que têm por base o “corpo-palco” do artista *versus* o “corpo contentor” do espectador – que se cruzam e se encontram, criando objetos de dimensão distinta que conjuguem o tecnológico, o científico, o virtual e o artístico. Tudo isto coloca no centro das suas preocupações as noções de arte enquanto prática social e de valor de mercadoria. E, desse modo, coloca a definição de arte em dificuldade absoluta. Também, a relação da performance com os *readymades* aponta para essa indefinição da arte. A performance é algo distinto de um *readymade*, mas partilha essa vertente de indefinição dos limites da arte sobre a qual ambas exercem pressão. Como afirma Marcel Duchamp (1887-1968)²¹⁷ na entrevista dada a G. H. Hamilton:

²¹⁵ *Idem.*

²¹⁶ Goldberg, Roselee, *op. cit.*, p. 7.

²¹⁷ Marcel Duchamp foi um artista franco-americano, pintor, escultor, jogador de xadrez e escritor cujo trabalho marcou a evolução das artes ao longo do século XX. Há quem o considere o artista mais influente do século XX. Esteve associado ao dadaísmo e à arte conceptual ainda que nunca tenha feito parte direta de nenhum dos coletivos dadaístas da sua época.

*“G. H. Hamilton – ‘Is there any way in which we can think of a readymade as a work of art? Duchamp – That is a very difficult point, because art first has to be defined. Can we try to define art? We have tried. Everybody has tried. In every century there is a new definition of art, meaning there is no one essential that is good for all centuries. So if we accept the idea of trying not to define art, which is very legitimate conception, than the readymade comes in as a sort of irony, because it says, ‘Here is a thing that I call art, but I didn’t even make it myself.’ As we know, ‘art’, etymologically speaking, means ‘to hand make’. And there is ready-made. So it was a form of denying the possibility of defining art, because you don’t define electricity. You see the results of electricity, but you don’t define it.”*²¹⁸

A performance e os *readymades* não são feitos à mão. Invocam qualidades que vêm de um outro fazer, de um fazer tecnológico e industrial – fazer do corpo um palco e procurar uma forma que traga uma visão de algo que não se consegue definir, como, por exemplo, a eletricidade de que fala Marcel Duchamp. A performance faz parte de um movimento de inquietação, que assola desde sempre o espírito humano e de que as artes de cada época nos dão conta. Contudo, a performance recupera um fazer do corpo que tem algo de manual em si mesmo.

Ao passar da mão para o corpo o instrumento do fazer, a performance coloca o outro lado em jogo. Que olhar sobre si e sobre o mundo se modifica, quando o centro, a força motriz, deixa de ser a mão que faz e passa a ser o corpo que “performa”? Que mudança é essa que se introduz e como a podemos definir? Os seus conteúdos simbólicos têm um valor crítico acrescentado. O olhar do outro torna-se uma forma de nos atingir e de nos modelar interiormente. Que recusa do eterno trocado pelo presente se introduz com os objetos performativos?

É de realçar que estes, ao consumarem-se, não deixam mais do que memórias e vestígios da sua existência que não serão acessíveis no futuro (a não ser por um exercício de documentação que é já, em si mesmo, uma alteração desses objetos).

A atribuição de um outro valor aos objetos de arte implica uma disponibilidade de presença que é um exercício de abertura ao tempo presente. Sublinhando a importância do valor da presença, para o instante do encontro, a performance renova o conceito de ritual, introduzindo no quotidiano uma leveza que emana de algo que sustenta a vida, desse divino de que somos feitos, o que, sendo uma visão daquilo que se move por detrás das coisas aparentes e do mundo, é como que uma busca de beleza e/ou de uma criação permanente. Essas forças “anti-humanas” são uma abertura ao presente.

²¹⁸ Furlong, William, (coord.), *Speaking of Art, Four decades of art in conversation*, Phaidon Press, Londres, 2010, p. 18.

4.4. Construções cénicas da crise

O eclodir do conceito de inconsciente refletiu-se nas artes e na posição do indivíduo perante o mundo e repercutiu-se no papel que os objetos de arte passaram a ter no contexto social. As mudanças de paradigmas tecnológicos, de hierarquização social e política, de referenciais históricos veio a lançar as artes e nomeadamente o teatro numa crise de valores profunda. A crise do teatro, que teve várias causas interligadas, como sejam, a perda de valor da palavra para exprimir a subjetividade e os mundos interiores, a transformação da posição do espectador, a noção de evento versus a de espetáculo, aliadas ao surgimento do cinema, atingiu o núcleo da representação teatral, ou seja, o ator e o seu corpo. Estamos, assim, mais uma vez perante uma implicação do aparecimento de uma nova “ciência do corpo”, neste caso, no seio íntimo das artes e das suas formas de representação. Ora, é nesse espaço artístico e político das representações e das experiências do corpo, que se vai insinuar a performance e o trabalho dos artistas que procuram manter as funções da arte e os seus rituais.

Um dos principais autores que se debruça sobre as causas da crise do teatro, que se aproximam dos motivos que levaram ao eclodir da performance enquanto expressão artística, é Antonin Artaud. Ele expõe essas razões no seu livro de ensaios intitulado *O Teatro e o seu Duplo*²¹⁹, um dos quais, justamente intitulado o “Teatro e a Crueldade”. Ali se apresentam muitos dos argumentos que os artistas ligados à performance vieram a esgrimir mais tarde, como sejam as noções de presença e de reprodução do real, a figura “nefasta” do autor, as limitações impostas pelos textos preexistentes e, por outro lado, as relações com o espaço, o som e a palavra. E a crítica relativamente à “psicologização” superficial das personagens e os temas do teatro tradicional enquanto forma de arte surge de novo.

*“In ‘Theatre and Cruelty’, he opens with the lament, or the charge. ‘We have lost the idea of theatre’ (Artaud 64). In the bourgeois theatre of the early twentieth century, which is perhaps identical to the theatre of the nineteenth, even the eighteenth century, the focus is on ‘probing the intimacy of a few puppets’ (Artaud 64).”*²²⁰

Esta sensação de “crise do teatro” acentua-se com as repetidas investidas que os vários movimentos artísticos e sociais vinham propondo no sentido da busca de uma análise profunda do mundo.

“Dadaísmo, para Ball, era simplemente el nombre de una especie de duda radical, una manera de dejar a un lado todas las ideologías existentes y avanzar en el análisis del mundo circundante. Como tal, la energía del dadaísmo no puede agotarse jamás: es una idea cuyo

²¹⁹ Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Éditions Gallimard, Paris, 1964.

²²⁰ Russell, Colin, “Derrida’s Artaud”, http://130.179.92.25/Arnason_DE/Colin.html e http://www.drama21c.kr/writers/artaud/derrida_artaud.html consultados em 28 de junho de 2014.

momento siempre es la actualidad.”²²¹

Este desejo de análise do mundo reabre a noção de ritual. Reatualiza-o. Aproxima-o da vida e das suas práticas quotidianas e acabará por se renovar no seio dos *happenings*, como Allan Kaprow assumiria anos depois de ter começado a realizar ações que conjugavam o quotidiano, a vida e as artes.

Todos estes avanços confirmam o desejo de a humanidade olhar para si mesma e procurar uma nova ritualidade que remete para o corpo e afasta o texto de uma autoridade distante que como voz distante condiciona a experiência artística.

As relações entre os *happenings* e Artaud são conhecidas. Como nos diz Michael Kirby (1931-1997)²²²:

*“Although the theatre of the Bauhaus had no direct influence on Happenings, and only ‘Coca Cola, Shirley Cannonball?’ (Kaprow, 1960) bears any resemblance to their work, a very important formative factor deriving from theatre was the publication in 1958 of an English translation of The Theatre and Its Double by Antonin Artaud.”*²²³

Alguns dos seminais ensaios e pensamentos de Artaud podem ser aplicados àquilo que os artistas durante o século XX sentiam e expressavam como uma crise das artes em geral e do teatro em particular. Nomeadamente, nos artistas ligados à performance e que tiveram uma proximidade entre as artes visuais e o teatro. Há inúmeros pontos de contacto entre estas duas visões artísticas, apesar de serem oriundas de raízes e bases distintas. Uma das principais semelhanças reside na relação do texto como material de base com a construção quer das peças de teatro, quer das performances. A matéria parece ser uma das primeiras investidas que a mudança de centro de perspetiva e de perceção do mundo implicou. Artaud escreve em *Teatro da Crueldade (Primeiro Manifesto)*:

*“(…) instead of continuing to rely upon texts considered definitive and sacred, it is essential to put an end to the subjugation of the theatre to the text, and to recover the notion of a kind of unique language half-way between gesture and thought. This language cannot be defined except by its possibilities for dynamic expression in space as opposed to the expressive possibilities of spoken dialogue. And what the theatre can still take over from speech are its possibilities for extension beyond words, for development in space, for dissociative and vibratory action upon the sensibility.”*²²⁴

²²¹ Auster, Paul, “Huesos Dada”, Ball, Hugo, *La huida del Tiempo*, Editorial Acantilado (Quaderns Crema S. A.), Barcelona, 2005, pp. 14-15.

²²² Michael Kirby foi professor na New York University. Escreveu importantes livros acerca dos desenvolvimentos dos *happenings* e da performance, incluindo *Happenings*, *Futurist Performance* and *The Art of Time*. Foi editor da revista *The Drama Review*, entre 1969 e 1986, onde fez o acompanhamento destas formas de arte nos Estados Unidos e na Europa e também um pouco pelo resto do mundo.

²²³ Artaud, Antonin, *apud* Kirby, Michael, “Happenings: An Introduction”, em Sandford, Mariellen R. (coord.), *Happenings and Other Acts*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1995, p. 17.

²²⁴ *Ibidem*, pp. 17-18.

Artaud propõe, assim, que se termine a dependência do teatro relativamente ao texto escrito e que se procure uma linguagem única que tenha fundamento no gesto e no pensamento.



Fig. 23.
Fotografia de desenho
L'immaculée Conception,
Antonin Artaud,
1945.

Segundo este autor, a construção cénica deve abandonar as estruturas dos diálogos – já que do texto se podem retirar sentidos que se estendem para lá dos conteúdos da linguagem escrita – e deve fundar-se nas relações corpóreas entre o espaço e o tempo. Artaud propõe um conjunto de abordagens metodológicas que vão em direção ao cerne do sentido, investindo nas noções de fisicalidade ligadas ao corpo e à vibração, à música, à ação com um carácter incisivo sobre a sensibilidade nervosa. Mais uma vez, podemos aqui encontrar o conceito de inconsciente e as suas características próximas de uma sensibilidade abrangente e que abraça uma consciência alargada do mundo. A hora é de acentuações e o teatro deve dar espaço à criação de uma nova linguagem – baseada em signos, sons, objetos e conexões visuais, no movimento no espaço e na fisicalidade do corpo – com a condição de que as narrativas e os sentidos estejam ancorados num novo alfabeto que escape à linguagem falada e escrita. O teatro proposto por Artaud deve sentir-se livre para usar todo o tipo de instrumentos e de disciplinas expressivas que lhe permitam ir em busca desses outros e novos sentidos, abraçando o princípio de que nenhuma destas expressões podem estar em vantagem umas sobre as outras e, principalmente, sobre a linguagem simbólica do teatro. Daqui deriva uma quase impossibilidade de definição do teatro – semelhante à que nos assiste quando tentamos circunscrever a performance. A performance, de modo similar, vai em busca de uma nova linguagem simbólica. Este espaço de desconhecido é frequente e comum nestes manifestos em que a utilização do corpo e do espaço surgem como meio expressivo para atingir um objetivo ainda pouco definido e desconhecido, talvez apenas entrevisto e sonhado²²⁵. Qual é a componente política desta crise do teatro e das consequentes respostas conceptuais?

²²⁵ *Ibidem*, p. 18.

As ligações entre vida e arte surgem aqui de igual modo exacerbadas, como resposta ao afastamento do mundo em relação às artes que é sentido como uma perda de intensidade e de valor. Uma resposta que sugere uma reorganização dos rituais, em busca de um poder de “transformar” o mundo e de o “revelar”, analisando até ao fundo as suas estruturas internas, secretas ou menos visíveis. Constituirá esta atitude uma estrutura de apropriação que advém da valorização da matéria e do fundo das coisas?



Fig. 24.
Fotografia de desenho
Portrait de Jany de Ruy,
Antonin Artaud,
1947.

O ritual é um conjunto de práticas e de comportamentos que têm poderes de transformação, temporária ou definitiva, para aqueles que os praticam ou que a eles assistem. É nesse sentido convergente de transformação que os *happenings* se dirigem, numa tentativa de recuperar as qualidades do ritual e os seus poderes sociais. A sobreposição entre política e arte parece ancorada neste espaço de transformação, denúncia e revelação do que existe enquanto mecanismos e estrutura de poder. A sensação dos elementos e as suas forças agora reveladas tornam-se parte desta acessibilidade ao invisível – a emergência de um novo criador – que é uma condição de partilha das mesmas. “*In addition to proposing the rejection of the ‘supremacy of speech’ and the creation of a pure theatrical language based on the mise en scène in which representation would be secondary to the sensory knowledge of the elements (...).*”²²⁶ A fundamentação de uma prática política para a arte parece estar associada a uma nova argumentação ritualista na proporção direta em que ali se convoca uma implicação e partilha de experiências, entre espectadores e performers. Mudam-se os respetivos estatutos e responsabilidades. A criação é um gesto comum que abole distinções e hierarquias sociais.

“(...) Artaud wished to change the traditional spectator-presentation relationship by placing

²²⁶ *Idem.*

the audience within the spectacle, and he asked for the elimination of the 'duality between author and director' and the combination of both functions in a single 'Creator'."²²⁷

Artaud, como Allan Kaprow, deseja colocar o espectador no centro do espetáculo, no coração da ação, ritualizando vida e arte, dissolvendo as barreiras que existem entre elas. A condição performativa das obras de arte estará ancorada numa fundamentação ritualista, na medida em que através do poder transformador da experiência partilhada se revelam classificações, categorias e contradições profundas e fundamentais dos processos culturais. Mesmo naquilo que não é tocado pelos artistas. *"It may be proposed that the social context and surroundings of art are more potent, more meaningful, more demanding of an artist's attention than the art itself. Put differently, it's not what artists touch that counts most. It's what they don't touch"*²²⁸. De novo aqui surgem as relações rituais e invisíveis entre as coisas do mundo e as obras de arte. Sublinham-se as qualidades de abertura que estes objetos têm e a de se relacionarem com o que fica de fora da sua esfera e círculo imediato. Kaprow propõe como partitura para os seus *happenings* ações muito próximas do quotidiano e as escolhas dos participantes têm um elevado grau de acaso e sorte. Veja-se a partitura para *Self-Service*, uma das suas famosas ações/*happenings*:

"Self-Service, a piece without spectators, was performed in the summer of 1967 in Boston, New York, and Los Angeles. It spanned four months. June through September. Thirty-one activities were selected from a much larger number. Their time and locality distribution were determined by chance methods. Participants selected events from those offered for their city; each had to pick at least one, although doing many or all was preferable. Details of time and place were flexible within each month; choices made from month to month overlapped, some actions recurring.

*Activities took place among those of the participant's normal lives. These were not necessarily coordinated; it was by chance that some actions turned out to be similar in two or all of the cities. Just as fortuitous were parallels between the Happening and daily events."*²²⁹

A performance propõe uma abertura do mundo porque se relaciona com este para além da sua dimensão estética e procura um envolvimento do ser – do ser criador que traz a sua conceção de verdade associada e que a partilha num movimento que parte do seu corpo perspectivado no espaço e no tempo.

Martin Heidegger (1889-1976)²³⁰ diz-nos o seguinte acerca dessa qualidade da obra de arte

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ Kaprow, Allan, *op. cit.*, p. 94.

²²⁹ Kaprow, Allan, "Self-Service: A Happening", em Sandford, Mariellen R., (coord.), *op. cit.*, 1995, p. 193.

²³⁰ Martin Heidegger foi um filósofo mundialmente reconhecido como um pensador seminal das tradições continentais europeias. As suas influências e estudos abraçam um conjunto de perspetivas e disciplinas que fazem dele uma referência teórica e conceptual para as artes, nomeadamente as capacidades de interpretação e de revelação de sentidos que se lhes justapõem. Desde o começo do seu trabalho como académico católico, desenvolveu uma filosofia radical e inovadora que influenciou a literatura, as teorias sociais e políticas, a arte e a estética, a arquitetura, a antropologia cultural, o design, o ambientalismo, a psicanálise e as psicoterapias. É por esta multidisciplinaridade, como espírito de um tempo e de uma época, que a sua influência se estende às

perante o ser e o mundo:

*“O direccionamento da verdade à obra é o trazer-à-frente de um tal ente, que antes disso não era e depois disso nunca mais virá a ser. O trazer-à-frente põe o ente de tal forma no aberto, que o a-ser-traído aclara pela primeira vez a abertura do aberto na qual vem à frente. Onde o trazer-à-frente traz expressamente a abertura do ente, a verdade, o trazido-à-frente é uma obra. Um tal trazer-à-frente é o criar.”*²³¹

No caso da performance a obra de arte é um meio, um processo de constituição do sujeito e das suas relações com os outros e com o mundo. É nesse espaço de abertura que o sujeito se cria e avança. O que se constitui nesses instantes não se repete, mas permanece e transforma-se de novo, nas próximas “aberturas”. É essa a qualidade de transformação e de abertura do ser que se consegue revelar através das obras de arte performativas.



Fig. 25.
Fotografia
de desenho
Portrait
d'Arthur Adamov,
Antonin Artaud,
1947.

artes performativas e à performance em particular. Por ser alemão e ter vivido em períodos muito conturbados historicamente, as suas relações com o regime Nazi têm sido objeto de largas e profundas controvérsias e de debates e opiniões. Estas posições por ele assumidas levaram a manchar a sua reputação e isenção política. Mas, têm sido também, defendidas por parte de alguns dos seus admiradores e seguidores.

²³¹ Heidegger, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, 2010, p. 50.

Parte 2. PERSPETIVAS ACERCA DO INCONSCIENTE E DA PERFORMANCE

1. A ideia de inconsciente performativo

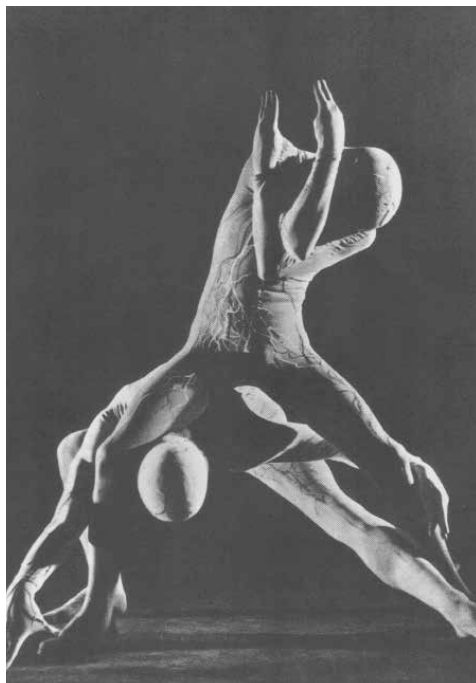


Fig. 26.
Fotografia de performance
Le Grain et L'École,
Henryk Tomaszewski,
1961.

Entendemos o trabalho de investigação como o constructo de uma máquina – no sentido figurado ou metafórico – ou de um organismo “maquínico” que se move por dentro e por fora de si. Ao reler vezes sem conta o que vamos construindo apercebemo-nos de que de facto o texto é mais do que isso, muito mais, pois está prenhe de movimentos internos inconfessáveis e incontroláveis – surpreendentes mesmo para quem os concebeu. Por vezes, dada a sua limitação e deficiência – a maior parte das vezes, diga-se – e, por outras, por nos transportar para lugares e definições de que não se suspeitava de começo. É nesse sentido que lhe atribuímos vida própria de um organismo meio natural, meio fabricado. Assim tomam os seus movimentos interiores e secretos uma multiplicidade de percursos.



Fig. 27.
Fotografia de performance
Le Prince Constant,
de Juliusz Slowaki,
encenação de Jerzy Grotowski,
Breslávia,
1965.

Construir um texto é como exercer um movimento repetido que se busca e que se multiplica, como explica José Gil com o seu conceito de metalinguagem. Nesse sentido é imensamente performativo, apesar da solidão em que o mesmo é concebido. É um movimento de ondas que se vai sucedendo e repetindo e que vai construindo uma paisagem e é também ele parte da própria imagem que vemos. Esses movimentos de ondas são as linhas do texto e são elas que nos vão construindo e das quais somos também feitos. Como se depreende, estamos já debaixo da influência do motivo e do tema que nos move nesta investigação, ou seja, a relação entre inconsciente e performance. É, talvez, relevante dizer que este inconsciente que buscamos referenciar tem já uma herança ligada ao desenvolvimento da tecnologia, aqui entendida como algo próximo da poesia²³² e/ou da magia. Como nos diz Arthur C. Clarke (1917-2005)²³³, “qualquer tecnologia suficientemente avançada é indistinguível da magia”²³⁴, ou, dizemos nós, de uma poesia do desconhecido e do intangível.

O texto é um mar cujas ondas de palavras escritas procuram avançar teimosa e indefinidamente contra uma praia e embatem numa falésia que as faz esmorecer para, logo de seguida, retomarem o seu movimento. Movimentos secretos e interiores que procuram escavar um tesouro que imaginam – talvez loucamente – que ali se encontra escondido. É através do aforismo 310 de *Gaia Ciência*²³⁵, de Friedrich Nietzsche, sobre as ondas que nos sentimos próximo de estabelecer um paralelismo entre o interior de que somos feitos e o mundo exterior que nos sustenta. Mesmo sabendo que nem sempre estes dois universos se podem sobrepor – e que, no final, é nas tensões das suas diferenças que se vão prolongando e reerguendo sucessivamente –, intuímos que parte do que somos mimetiza o mundo de que nos vamos apercebendo existir fora de nós.

O inconsciente que procuramos perceber como vai sendo apreendido e reconhecido pelo ser humano tem para nós uma semelhança com o mundo desconhecido e com o corpo que nos sustenta nesse atravessar. Assim, ao reescrever o texto, ao voltar como as ondas ao esboçado

²³² No sentido em que a poesia invoca o estranho, o inusitado, e procura conjugar partes desavindas e inesperadas que à partida não supõem ter relação direta entre si.

²³³ Arthur C. Clarke é um escritor inglês que ficou conhecido pela sua ligação com temas de ficção científica. Contudo escreveu também de forma proeminente acerca de assuntos teóricos ligados à tecnologia e ao desenvolvimento da inovação e futuro da humanidade. Escreveu os romances *O Fim da Infância* e *2001: Uma Odisseia no Espaço*, este foi adaptado em filme por Stanley Kubrick. Arthur C. Clarke foi autor de cerca de 100 livros, e muitas de suas ideias literárias em volta da ciência abriram portas para futuras inovações e desenvolvimentos tecnológicos.

²³⁴ <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/a/arthurccl101182.html> consultado em 22 de julho de 2014.

²³⁵ A *Gaia Ciência* é o último trabalho da fase positiva de Nietzsche, publicado em 1882, aparentando-se a *Aurora* e a *Humano, Demasiado Humano* pelo estilo leve, ameno e florido. A expressão “Gaia Ciência” é uma alusão ao nascimento da poesia europeia moderna que ocorreu na Provença durante o século XII. Deriva do Provençal, a língua usada pelos trovadores da literatura medieval, em que “gai saber” ou “gaya scienza” corresponde à habilidade técnica e ao espírito livre requeridos para a escrita da poesia. Os cinco capítulos do livro são subdivididos em 383 aforismos, nos quais Nietzsche expõe seus conceitos acerca de: arte, moral, história, política, conhecimento, religião, mulheres, guerras, ilusão e verdade. Ali aparecem, pela primeira vez, as suas teorias sobre o eterno retorno e a morte de Deus. Também é nesse livro que Nietzsche se refere, pela primeira vez, a Zaratustra, antigo profeta persa, criador da doutrina chamada zoroastrismo, tornado por Nietzsche arauto de sua filosofia, em *Assim Falou Zaratustra*.

inicialmente, propusemo-nos a descobrir excertos de alguns dos autores panteão associados, que possam constituir uma relação entre o inconsciente como imagem e estrutura que influencia o nosso conhecimento do mundo e o aparecimento da performance.

Esta abordagem prepara o leitor e demonstra como nos procurámos alicerçar acerca desta relação entre o inconsciente e a performance. É como se fossem duas linhas que vamos procurar cruzar para demonstrar a influência da eclosão do inconsciente clínico abordado pelas ciências médicas e, em particular, psicológicas. A razão que levou ao estudo e desenho do inconsciente, bem como toda a movimentação e interesse na sua investigação, fomentou associações e comportamentos a partir das quais a performance foi ganhando posição. A performance é um descolamento de diversos comportamentos que, ao ganharem sentidos distintos dos tradicionais, acoplaram uma possibilidade de abertura do mundo que até então tinha permanecido invisível.



Fig. 28.
Fotografia de performance
Bleu, Blanc, Rouges,
ou Les Libertins,
Roger Planchon,
encenação
de Roger Planchon, s. d.

O inconsciente de que estamos em busca afasta-se e alarga o proposto Sigmund Freud, mas mantém ressonâncias e ecos com o seu conceito. Este é, aliás, um dos aspetos em que temos de nos manter alerta e combater constantemente. Mesmo em nós essa imagem de um inconsciente que modela a consciência e para onde são remetidos todos os aspetos de traumas reprimidos e outros fatores que não cabem na exterioridade consciente apresenta-se com frequência. Essa definição é muito aberta e incompleta, como o próprio Sigmund Freud admite no final do seu texto *Inconsciente*.

*“O que expusemos acima é, provavelmente, tudo o que podemos afirmar sobre o Ics, na medida em que recorreremos tão só ao conhecimento da vida onírica e das neuroses de transferência. Certamente não é muito, e às vezes dá uma impressão de pouca clareza e desordem; sobretudo, não nos oferece a possibilidade de alinhar o Ics num contexto já familiar ou de nele inseri-lo.”*²³⁶

Embora tenha tido uma importância capital no modo como hoje entendemos o inconsciente,

²³⁶ Freud, Sigmund, *FREUD OBRAS COMPLETAS – Introdução ao Narcisismo, Ensaio de Metapsicologia e Outros Textos*, (1914-1916), vol. 12, Editora Schwarcz, Companhia das Letras, São Paulo, 2010, p. 101.

aquela sua noção está já distante do que hoje em dia é considerado inconsciente pelas ciências cognitivas. Aqui deixamos algumas notas auxiliaadoras para o leitor se guiar neste nosso estudo. Veja-se a introdução do texto de Freud intitulado precisamente *Inconsciente*:

*“Aprendemos, com a psicanálise, que a essência do processo de repressão não consiste em eliminar, anular a ideia que representa o instinto, mas em impedir que ela se torne consciente. Dizemos, então, que se acha em estado de ‘inconsciente’, e podemos oferecer boas provas de que também inconscientemente ela pode produzir efeitos, inclusive aqueles que afinal atingem a consciência. Tudo que é reprimido tem de permanecer inconsciente, mas constatemos logo de início que o reprimido não cobre tudo que é inconsciente. O inconsciente tem âmbito maior; o reprimido é uma parte do inconsciente.”*²³⁷

Como se pode ler, há como que uma ligeira sugestão daquilo que afirmámos relativamente à possibilidade de eliminar o instinto (noutras traduções, em lugar de “instinto”, aparece a palavra “representação”). Há uma primazia do estado consciente a que é mais fácil aceder e, logo, estudar. Mas há também um conjunto de dados importantes acerca do inconsciente e da ideia de que “(...) *tudo o que é reprimido tem de permanecer inconsciente*”²³⁸. O inconsciente tem um âmbito maior, como o autor afirma, reconhecendo que a sua identificação apenas é possível pela análise de afecções neuróticas (psiconeuroses), ou seja, através de momentos de desordem e de incompreensão do estado consciente. Somente assim se lhe pode chegar, ou tocar, como parece ambicionar Freud. É curiosa esta expressão de poder tocar – tanger o inconsciente, que significa mesmo ir um pouco mais longe do que tocar. Tanger tem sinónimos curiosos: dedilhar, fazer vibrar, fazer ressoar, espicaçar, referir-se a, respeitar²³⁹. É nesta dificuldade que também sentimos que procuramos jogar as relações entre a performance e o inconsciente. De certo modo estamos a propor que o corpo, que é o veículo de suporte do inconsciente, procure tanger-se de molde a poder exprimir-se mais profunda e completamente. Como nos deixa perceber Freud num comentário final do seu texto sobre o Inconsciente (*Ics*), o espaço de investigação é ainda vasto e nele cabem várias e possíveis especulações.

*“(...) O que expusemos acima é, provavelmente, tudo o que podemos afirmar sobre o Ics, na medida em que recorremos tão só ao conhecimento da vida onírica e das neuroses de transferência. Certamente não é muito, e às vezes dá uma impressão de pouca clareza e desordem; sobretudo, não nos oferece a possibilidade de alinhar o Ics num contexto já familiar ou de nele inseri-lo. Somente a análise de uma das afecções que chamamos de psiconeuroses narcísicas pode nos trazer concepções que nos aproximem do enigmático Ics ou o tornem tangível, por assim dizer.”*²⁴⁰

Tocar o inconsciente e procurar mapear a sua história ou, talvez mais corretamente, a história

²³⁷ *Ibidem*, p. 75.

²³⁸ *Idem*.

²³⁹ <https://www.priberam.pt/DLPO/> consultado em 23 de julho de 2014.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 101.

do seu desenvolvimento enquanto imagem e estrutura do nosso ser psíquico e físico mantém a condição de obscuridade. Ou seja, procurar os laços que unem esse desenvolvimento com o surgimento de um conjunto de necessidades de expressão díspares entre si, mantêm, ainda hoje, essa condição de estar perante um enigma por decifrar.

As distintas formas de expressão, por sua vez, vão-se agrupando num sentimento de identificação do inconsciente que só a análise de outros fenómenos correspondentes lhe podem ir dando clareza. Só de forma indireta nos conseguimos aproximar dessa matéria da qual somos também feitos – que intuímos mas não conseguimos ver ou sentir diretamente. É importante a influência do sentido da visão que domina grande parte da percepção do inconsciente – e lhe traz uma noção topográfica de algo que está lá no fundo, atrás de todas as coisas, quase escondido. “Do outro lado”, portanto, ou nas profundezas, como lhe chamaram então. É o próprio Freud que o refere.

“Ao admitir esses dois (ou três) sistemas psíquicos²⁴¹, a psicanálise distanciou-se mais um passo da psicologia descritiva da consciência, atribuindo-se uma nova colocação de problemas e um novo conteúdo. Até então ela se diferenciava da psicologia sobretudo pela concepção dinâmica dos processos anímicos; agora ela pretende considerar igualmente a topologia da psique, e indicar, acerca de um ato psíquico qualquer, no interior de qual sistema ou entre quais sistemas ele se passa. Em virtude desse empenho, deram-lhe também o nome de ‘psicologia das profundezas’.”²⁴²

Freud considera que cada um dos sistemas funciona de certa forma de modo independente entre si e que o inconsciente se situa abaixo dos outros dois. E os modos de funcionamento do *Ics* são distintos e diferentes dos seus parceiros psíquicos. O inconsciente funciona como um lugar cuja “(...) essência consiste apenas em rejeitar e manter algo afastado da consciência.”²⁴³ Ou ainda, como um sistema onde funciona uma determinada atividade anímica que é observada pela consciência tal como os órgãos dos sentidos observam o mundo exterior. Freud gravita entre várias possibilidades, mas dá ao *Ics* uma qualidade diferenciadora da consciência. “A distinção entre os dois sistemas psíquicos ganha nova significação se atentarmos para o facto de que os processos de um deles, do *Ics*, mostram características que não se acham naquele imediatamente acima.”²⁴⁴ Para Freud as ideias estão investidas de valores e qualidades afetivas que as podem fazer transitar entre sistemas. Esse trânsito só é possível quando as ideias reprimidas retomam as condições de limpeza afetiva, podendo, então, retornar aos sistemas mais elevados da consciência.

*“A plena significação dessas características do sistema *Ics* só se tornaria clara para nós se pudéssemos contrapô-las aos atributos do sistema *Pcs* (pré-consciente) e compará-las*

²⁴¹ Inconsciente, Pré-Consciente e Consciente.

²⁴² *Ibidem*, p. 82.

²⁴³ *Ibidem*, p. 63.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 93.

*a estes. Mas isso nos levaria tão longe que mais uma vez proponho concordarmos num adiamento e fazermos a comparação dos dois sistemas apenas quando da apreciação daquele mais elevado.”*²⁴⁵

Contudo estas posições relativas podem trocar-se entre si de forma patológica como afirma. Ou seja, é a capacidade de se confundirem e de mudarem de lugar que os torna incompatíveis e disfuncionais. Se o inconsciente vier a tomar em parte o lugar da consciência – vier para cima – parte das ideias e pensamentos recalcados passam a ser parte da superfície do ser. “*Além disso, devemos estar preparados para encontrar, no ser humano, condições patológicas em que os dois sistemas mudam, ou mesmo trocam entre si, tanto o conteúdo como as características.*”²⁴⁶ Apesar da complexidade de propostas que Freud apresenta, todo o seu pensamento é bastante lógico e funcional. E uma ideia fica clara: a de que o inconsciente apenas pode ser definido pelo estudo dos outros dois sistemas que o contrapõem ao real e que são a sua porta de entrada e a de saída, ou seja, os sistemas pré-consciente e consciente que são aqueles que o médico vienense consegue tocar e estudar de forma direta. A sua influência, dada a força dos seus argumentos, é imensa e mantém-se ainda hoje muito operativa como mencionámos.

Na contracapa de um livro sobre um colóquio acerca do inconsciente podem ler-se as seguintes palavras acerca do mesmo, da autoria do seu coordenador, Henri Ey (1900-1977)²⁴⁷:

*“Que es el inconsciente? Un mito? Un postulado científico? Una excusa de nuestra falibilidad? Un espejismo de nuestra consciencia errática? Una trampa del lenguaje? Hay alguna realidad filosófica que lo funde? Como se manifiesta en el delirio, en la locura, en la memoria? Qué lugar ocupa en la trama social? Cuál es su estatuto filosófico? Estas y otras muchas preguntas en torno a este concepto clave polémico e omnipresente en nuestro mundo en crisis, convocaron a psicoanalistas, psiquiatras, biólogos, sociólogos y filósofos a un debate sin precedentes.”*²⁴⁸

Nessa época – o colóquio foi realizado em 1960 e a publicação em francês das suas atas deu-se em 1966, sendo a tradução espanhola de quatro anos depois. Este assunto estava de novo debaixo do interesse académico e científico. A sombra e a influência de Freud estavam muito presentes e ali se juntaram muitos e importantes investigadores que, de algum modo, seguiam as suas noções de inconsciente.

“El inconsciente es, pues, esa profundidad del ser, lo que no está en su superficie, no solo por no estar sino por no deber estar. Está – y solo puede estar allí – en la profundidad abismal. Es en el fondo de sí lo que es, y no puede aparecer más que en transparencia. Es lo contrario de la nada, para no ser sino ausencia del ‘campo de la conciencia’ o de la ‘conciencia

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 94.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 95.

²⁴⁷ Henri Ey foi um psiquiatra, psicanalista e filósofo francês.

²⁴⁸ Ey, Henri, (coord.), *EL INCONSCIENTE (Coloquio de Bonneval)*, Siglo XXI Editores, México, 1970, s.p.

de sí', es decir, de las dos modalidades del Ser consciente que al reprimirlo lo consagra. Y esa ausencia (que es un 'como si no estuviera') es la que resulta de su exclusión por inactualidad o de su prohibición por ilegalidad. Este inconsciente es negado con frecuencia porque, como decía Bergson cuando examinaba la razón de este desconocimiento, no se sabe dónde meterlo. Uno se obstina, en efecto, en colocarlo en algún lugar del espacio, cuando es la profundidad del ser en tanto que éste implica, al mismo tiempo, una ipseidad opaca y una apertura problemática a su mundo. Esta opacidad y este peso constituyen el ser de latencia del inconsciente."²⁴⁹

Atente-se nas noções de recalçamento, de topografia (o inconsciente é colocado no fundo, por debaixo ou detrás dos processos conscientes, conceitos que dão profundidade ao ser, colocando o inconsciente no fundo de alguma coisa que não é bem claro o que é), de divisão em duas consciências, de ausência (que advém de o inconsciente ser remetido para fora da consciência), de repressão e de reprimido. Todos estes vocábulos e ideias vêm de Freud e das suas proposições acerca do inconsciente. Contudo, não podemos deixar de assinalar que em 1970, dez anos mais tarde, portanto, surge o livro de Henri F. Ellenberger *The Discovery of the Unconscious – The History and Evolution of the Dynamic Psychiatry*. Ali o autor coloca em causa muitos dos conceitos referidos e a importância de Freud e da sua obra na descoberta e definição do inconsciente. O comentário de Louis Bouyer (1913-2004)²⁵⁰ ao livro é bastante significativo acerca do mesmo:

*“Pour donner en quelques mots l'idée clef de ce livre, les psychologies des profondeurs représentent une invasion de la médecine scientifique elle-même par ces médecines pré ou parascientifiques. Ou, si l'on préfère, elles sont un essai de la part de la médecine savante pour se les annexer.”*²⁵¹

É num espaço de invenção e de criação que nos colocamos no momento da limitação da verdade científica e é então que emerge a arte. Aí inscrevemos o poder que estas ciências psicológicas das profundidades, ou das suas variantes dinâmicas, trazem para o universo das artes. E o seu inverso também é muito alimentador e importante para a ciência, a qual vai buscar às práticas religiosas e artísticas muitos dos seus conhecimentos. Ali, nesses lugares de conhecimento e de desconhecimento, e, neste caso, das artes do corpo e da alma, colocam-se as questões e as forças que fazem eclodir o inominável e o irracional de novo. Essas zonas não são acessíveis à ciência na sua totalidade, ou talvez aí se abram campos que escapam de todo ao conhecimento científico como o pensamos e produzimos hoje em dia.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 6.

²⁵⁰ Louis Bouyer foi um pastor luterano francês que se converteu ao catolicismo em 1939. Durante sua carreira religiosa desenvolveu um conjunto de estudos que foram invocados durante o Concílio do Vaticano II. Ficou conhecido pelos seus livros sobre espiritualidade cristã e a sua história. Juntamente com Joseph Ratzinger e outros padres, ele foi cofundador da avaliação internacional *Communio*. Foi escolhido pelo papa para ser parte de uma equipe para iniciar a Comissão Teológica Internacional em 1969.

²⁵¹ <http://www.france-catholique.fr/LA-DECOUVERTE-DE-L-INCONSCIENT.html> consultado em 22 de julho de 2014.

*“Plus profondément, il est des zones du réel qui ne sont accessibles qu’en partie à la science, et où d’autres prospections ont pourtant accès. Encore ne peuvent-elles transmettre à la science stricte leurs prélèvements mélanges sans que celles-ci, en cherchant à les décaper de leur gangue d’illusion ou de simple imagination, soit en perpétuel danger d’évaporer toute leur substance.”*²⁵²

Talvez a última possibilidade da ciência seja vir de novo a tornar-se magia ou arte. Estamos longe de poder opinar nesse âmbito, mas o espaço que nos interessa fica nesse meio onde esta tensão se levanta repetidamente. *“Et si elle ne le fait pas, c’est elle qui, volens nolens, retourne à la magie!... Ceci revient à dire, d’abord, que la médecine, et celle de ‘l’âme’ encore plus que du corps, si scientifique qu’elle devienne ou se veuille, demeure un art.”*²⁵³ Em nosso entender, a pressão desse lugar onde se perde a noção de verdade científica e se introduz uma outra verdade subjetiva e de perspectiva só poderá ser acedida através das práticas artísticas. Ou nesse lugar de indistinção para lá da racionalidade científica onde o mágico irrompe, como sugere Arthur C. Clarke²⁵⁴. Acreditamos que estas questões se levantam e surgem de forma repetida – em ciclos que se movem internamente e entre si. Como ondas que procuram desenterrar tesouros.

Retomemos, então, Nietzsche num texto em que o autor sobrepõe a vontade e as ondas do mar. É de grande beleza e poesia o que ali vemos e sentimos. É uma imagem poderosa e ao mesmo tempo difusa de uma estrutura dinâmica que pensamos poder ser aplicada para descrever o inconsciente na sua relação com a performance.

*“Vontade e onda – Com que avidez a onda se aproxima, como se houvesse algo a atingir! Com que pressa aterradora se insinua pelos mais íntimos cantos das falésias! É como se quisesse chegar antes de alguém; até parece que algo de valor, muito valioso mesmo, se esconde por ali. E agora recua, um pouco mais devagar ainda branca de excitação – estará desiludida? Terá encontrado o que buscava? Faz de propósito para se desencantar? Mas logo vem outra onda, ainda mais ávida e espontânea do que a primeira, e também sua alma parece cheia de segredos e de apetite para desenterrar tesouros. Assim vivem as ondas – assim vivemos nós, seres cheios de vontade! – e mais não digo.”*²⁵⁵

Aqui Nietzsche fala de uma força que se move constantemente em busca de quê? De uma ânsia para escavar tesouros – que são imagens de riquezas, de sonhos de uma outra época, de vidas esquecidas, de aventuras e de um outro lado que está escondido e nos surge sempre com um valor imenso. Ânsias de descobrir um poder que ultrapasse a própria vida e lhe dê

²⁵² *Idem, loc. cit.*

²⁵³ *Idem, loc. cit.*

²⁵⁴ Clarke, Arthur C., loc. cit. O autor está a referir-se aos processos alquímicos de transformação das visões do mundo, seja através das artes, seja através dos processos de fé que envolvem os estados religiosos e de crença no poder das coisas, do homem, mas também da natureza e de uma qualidade de criação que em tudo se parece manifestar como necessidade última de justificação da vida.

²⁵⁵ Nietzsche, Friedrich, *The Gay Science - with a prelude in rhymes and an appendix of songs*, Random House, Nova Iorque, 1974, p. 247, (trad. nossa).

uma capacidade de iluminação. O próprio movimento de busca é em si uma forma de lançar espuma e brancura sobre o mundo, de o encher de luz e de ruídos mil vezes repetidos e em constante desfalecimento. À força da ânsia e das pulsões segue-se um apaziguamento que transforma a superfície do mundo – um pouco, um talvez quase nada.

Regressando a Nietzsche: “*Assim vivem as ondas – assim vivemos nós, seres cheios de vontade! – e mais não digo.*”²⁵⁶

2. O teatro da memória de Tadeusz Kantor

A observação meticulosa e metódica das nossas faculdades, muito em especial do funcionamento da percepção e da memória, foi introduzindo novos conceitos na investigação dos processos mentais e permitiu, pouco a pouco, compreender que os processos mentais inconscientes têm um grande peso no psiquismo humano. É patente que a memória tem processos de acessibilidade dos quais não temos consciência e zonas às quais não se consegue aceder de forma manifesta. “*Memory gives us more than a knowledge of the past but never quite gives us its living actuality. Memory oscillates between reconstruction and actualization. Pure memory, the dream which would be knowledge, is lost in the nothingness of the unconscious.*”²⁵⁷



Fig. 29. Fotografia de performance *Happening Panoramique au Bord De La Mer Baltique*, Tadeusz Kantor, 1967.

O estudo da memória trouxe importantes avanços na compreensão de alguns limites do consciente e das suas conexões com o inconsciente. Mantemos, no entanto, uma grande ignorância sobre o modo como a consciência consegue aceder ao inconsciente, bem como sobre os mecanismos que levam a que certas zonas da memória nos ficam inacessíveis e porque razões tal sucede.

A pesquisa sobre a memória tem tido muito desenvolvimento em vários campos e disciplinas

²⁵⁶ *Idem.*

²⁵⁷ Dufrenne, Mikel, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, North Western University Press, Evanston, 1973, p. 44.

científicas – psicologia, neurobiologia e psicanálise são exemplos disso – e tem ido um grande número de abordagens que vão definindo parâmetros sobre os quais começam a existir bases de acordo alargado. É, por exemplo, importante distinguir entre a evocação espontânea e um outro tipo de memória que implica um esforço e um trabalho mais árduo e profundo. A primeira surge de forma involuntária, como nos diz Marcel Proust (1871-1922), sem que tenhamos controlo sobre ela, e a outra implica um esforço “(...) *intelectual que não se reduz nem à associação cara à tradição empirista, nem ao cálculo; este esforço recorre ao que Bergson e Merleau-Ponty chamam um ‘esquema dinâmico’ capaz de orientar a investigação.*”²⁵⁸ Por aqui se pode perceber a importância da memória para as teorias psicanalíticas que, mais tarde, tanta ênfase viriam a dar ao inconsciente, à sua estrutura e aos modos de lhe aceder. “(...) *O fenómeno do reconhecimento*”²⁵⁹ tem uma implicação muito grande na nossa relação com o passado e com os modos como nos vemos “(...) *na medida em que o passado rememorado e o presente da lembrança encontram-se sem se identificarem: o passado não é conhecido, mas reconhecido.*”²⁶⁰

A memória é, assim, um dos mecanismos que faz a ligação entre o consciente e o inconsciente que continua por compreender na sua amplitude. E esta matéria é parte importante das construções performativas e dos elementos biográficos que passaram a ser parte integrante da criação artística.

Queremos, ainda, contrapor um conjunto de outras citações de autores que igualmente fazem parte do panteão de referências maiores para esta nossa investigação. Também estas outras imagens escritas nos podem auxiliar a tatear o segredo que constitui este conceito de inconsciente.

Em Tadeusz Kantor²⁶¹, surge a ideia de que existem uns homens que ficam do “lado de cá” e outros que se erguem e caminham para o “lado de lá”. Esse “lado de lá” é tanto o mundo dos mortos, como o do sonho, como uma distância que se interpõe entre os homens – entre aqueles que têm acesso aos domínios e universos do inconsciente e nele entram e o usam e os outros que usam mais a sua consciência do real onde se inscrevem.

“Um Homem havia-se erguido diante daqueles que ficaram do lado de cá. Exactamente

²⁵⁸ Proust, Marcel, *apud*, Changeux, Jean-Pierre, e Ricouer, Paul, *O que nos faz pensar?*, Edições 70, Lisboa, 2001, p. 146.

²⁵⁹ *Idem.*

²⁶⁰ *Idem.*

²⁶¹ Segundo Tadeusz Kantor, todos sentimos essa mesma confusão de maneira idêntica, por vezes, quando procuramos aceder a lugares de memórias passadas esquecidas. Somos um corpo físico e a memória e a imaginação aparentam ser feitas da mesma fisicalidade desse corpo. Não existimos sem formas delimitadoras e sentimos e pensamos por e com imagens. No seu trabalho podem encontrar-se ecos distantes e distorcidos, como um espelho de feira que remete, também, para um imaginário saído dos pioneiros das manifestações performativas ligados aos fenómenos circenses às atrações ambulantes que percorriam as aldeias e cidades no século XIX. As narrativas do eu, a sua própria história e experiência de vida pessoal, misturavam-se com as histórias retiradas do álbum de família, seja através das fotografias ou de outros testemunhos que recolhia, misturando-os com os mitos nacionais e obsessões pessoais. As suas construções artísticas antecipam práticas performativas dos anos 60 e estão ligadas às psicologias profundas e ao inconsciente.

*igual a cada um deles e, no entanto (em virtude de uma ‘operação’ misteriosa e admirável), infinitamente Distante, terrivelmente Estrangeiro, como que habitado pela morte, separado deles por uma Barreira não menos apavorante e inconcebível por ser invisível, como o verdadeiro sentido da Honra, que só pode ser revelado pelo Sonho.”*²⁶²

Tadeusz Kantor criou um teatro que muito deve à pintura e a outras formas de expressão artística. Sendo que foi através da performance e do teatro que se notabilizou mundialmente. A sua relação com o outro lado das coisas e do mundo é reconhecida e bastante comentada porque foi através da sua obra que se desenvolveu em profundidade essas conexões. E o seu teatro, que teve várias denominações ao longo da sua vida, foi espelhando e refletindo essa ligação às memórias pessoais e familiares – a esse “outro lado” das coisas. São disso exemplo o *Teatro Zero* ou o *Teatro da Morte*.

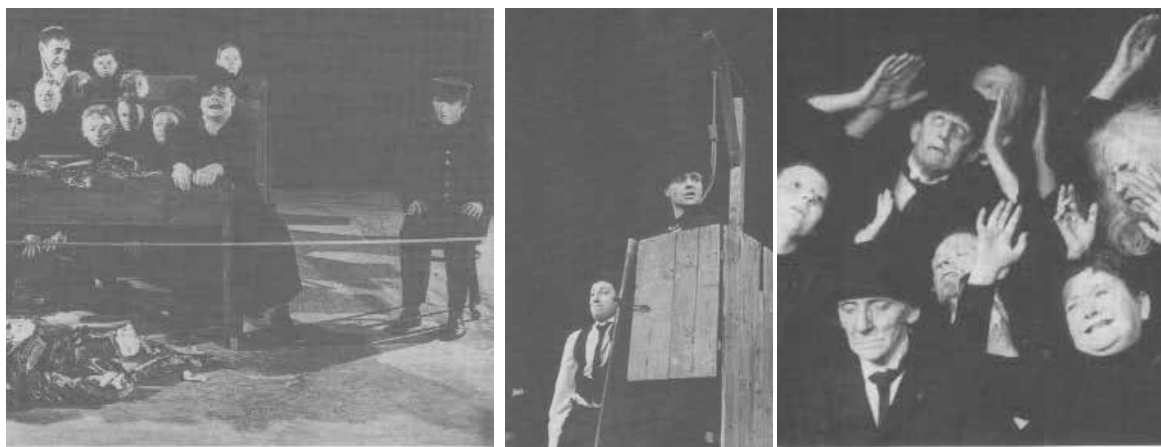


Fig. 30. À esquerda: fotografia de performance *The Dead Class*, Tadeusz Kantor, Cracóvia, 1975; ao meio: fotografia de performance *Let the Artists Die*, Tadeusz Kantor, Cracóvia, 1985; à direita: fotografia de performance *The Dead Class*, Tadeusz Kantor, Cracóvia, 1975.

Estas ligações ao passado e ao “outro lado” das coisas – às memórias e aos seus mecanismos –, foi um conceito muito especial para Tadeusz Kantor e que ficou associado à sua obra. Ele expandiu em muito o tradicional sentido das usuais relações biográficas como matéria-prima para a criação artística.

O seu teatro era constituído por um tipo de acontecimentos relacionados com as experiências quotidianas, que todos conheciam, mas que ali surgiam deslocadas e significativamente alteradas. O seu propósito era a criação de um tipo de ilustração dos mecanismos que fazem funcionar a memória. As suas peças funcionavam como se estivessemos dentro da memória de alguém, como se fosse possível entrar na alma ou no sonho de alguém e vivê-lo fisicamente através do palco. Uma das suas facetas muito sugestivas era a criação de imagens através de pinturas que davam forma e substância aos seus temas e cenas que depois desenvolvia com os atores como se fossem matéria orgânica viva.

²⁶² Texto de Tadeusz Kantor escrito em 1975 por ocasião da estreia do espetáculo *A Classe Morta* em Varsóvia, <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57080/60068> consultado em 6 de julho de 2014.

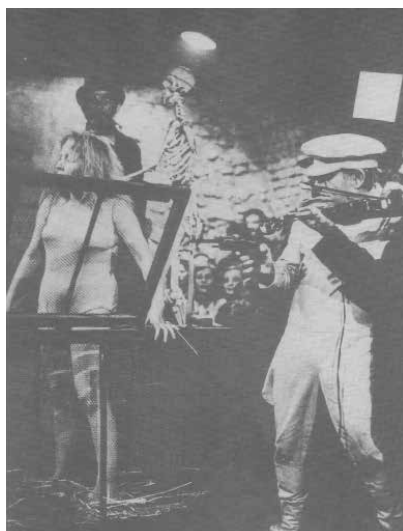


Fig. 31.
Fotografia de performance
Dainty Shapes and Hairy Apes,
Tadeusz Kantor,
Cracóvia, 1973.

3. Arnulf Rainer e o corpo que se experimenta



Fig. 32.
À esquerda:
fotografia de performance
The Third Hand, Stelarc,
s.d.;
à direita:
fotografia de performance
Tessy, Cesare Fullone,
2000.

Um outro autor que nos interessa de forma significativa, que está associado à performance e à pintura abstrata e que vai buscar métodos criativos que lhe estão próximos, é Arnulf Rainer. Encontramos neste artista, uma pesquisa que conduz a um tipo de exploração do inconsciente. Em vários escritos pessoais, Rainer refere formas de trabalhar que estão ligadas ao uso de drogas e a técnicas de autossugestão, repetição e escrita automática. De certa forma, segue um pouco o espírito surrealista – a que o seu trabalho também surge associado –, mas ultrapassa-o incorporando várias outras técnicas, como sejam as técnicas de escrita automática, de distração, e de perda de consciência (ligada ao hipnotismo, por exemplo) que são prática corrente nas suas criações e uma herança das psicologias dinâmicas. “*Rainer works himself into trance-like, almost hypnotic states, which are then recorded by the photographer.*”²⁶³

²⁶³ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rainer-untitled-face-farce-t03905/text-catalogue-entry> consultado em

O seu objetivo é aceder a um outro lado da consciência – aproximar-se do inconsciente, dizemos nós –, segundo ele, da consciência que vê de forma alargada. E, um pouco como os magnetizadores e hipnotizadores do começo das psicologias dinâmicas, tem uma dificuldade em se situar em termos do que faz e das suas competências específicas. A sua condição de experimentador, de pesquisador, leva a que seja difícil situar-se num território com fronteiras bem delimitadas e previamente reconhecidas. A definição do que é faz-se, assim, primeiro pela via negativa. Ele não é pintor, nem poeta, nem desportista, nem realizador de filmes, nem filósofo. É um exibidor. O que significa isto? Exibidor de quê? Fica sem dúvida em aberto a resposta e ali se misturam todas as coisas que ele nega ser mais uma outra dimensão da qual ainda não existe nome ou consciência suficiente para se poder designar com propriedade e rigor. “*I am neither a painter, nor a poet, nor a sportsman, nor a film maker, nor a philosopher, but an exhibitor.*”²⁶⁴ De certa forma é uma posição semelhante à dos pioneiros das psicologias dinâmicas e/ou das psicologias profundas. As próprias denominações daquilo que faziam eram um pouco difusas, facto de indistinção que os aproximava, como vimos, das magias, ou, pelo menos, do inclassificável enquanto prática. A procura de um espaço dentro da medicina não ilude a origem de todos estes pioneiros das práticas referidas (psicologias dinâmicas ou profundas).

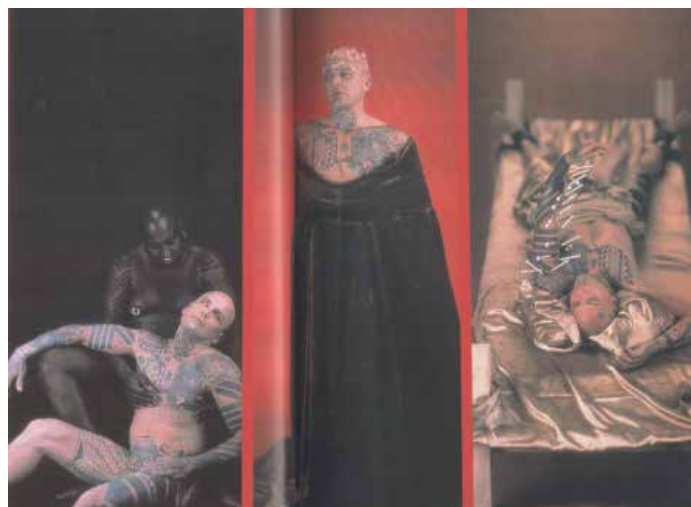


Fig. 33.
Fotografias
de três performances
de Ron Athey,
2000.

É curiosa a ligação que Arnulf Rainer também estabelece com o figurativo que invoca para o seu trabalho performativo: “*In my work, figurative art is miming and gymnastics*”²⁶⁵. Invocamos aqui este aspeto pela sua relação com uma mimética do mundo através do corpo. De certa forma, repete um comportamento de artista naturalista que olha o mundo através da sua perceção, mas agora virada para o seu corpo.

7 de julho de 2014. O artigo remete para *The Tate Gallery 1984-86: Illustrated Catalogue of Acquisitions Including Supplement to Catalogue of Acquisitions 1982-84*, Tate Gallery, Londres, 1988, pp. 254-255.

²⁶⁴ *Idem, loc. cit.*

²⁶⁵ *Idem, loc. cit.*

*“Gesture, body gymnasium or facial kinetics are for me neither a game nor a theatrical tool, much less a ritual, but consciousness, that is, the most important form of communication of man (and of many mammals). In order to document this body language in its static or moving aspects, I use photographs and films.”*²⁶⁶

Como se constata, a sua preocupação central está relacionada com a consciência e, com aspetos particulares desta que não são acessíveis de forma comum. A sua visão é até similar a algumas das práticas que encontramos nestes hipnotizadores e magnetizadores que se movem entre a medicina e as artes ocultas – utilizando aqui uma analogia que não pretende ser depreciativa.



Fig. 34.
Expressions Absurdas,
Arnulf Rainer,
1968.

Encontramos com frequência em textos relativos a estas disciplinas referências a que as psicologias dinâmicas usavam vários tipos de registo e de acesso ao outro lado da consciência – e de todas as formas que souberam eleger – e que traziam resultados práticos concretos. *“O hipnotismo foi adotado como a principal via de abordagem, ou via régia, ao inconsciente. No final do século foram acrescentadas outras rotas complementares (mediunidade, escrita automática, contemplação de cristais).”*²⁶⁷ Contudo, esta referência à escrita automática e aos mecanismos de distração, como formas de autossugestão, podem ser encontradas em muitas outras publicações sobre o tema, como, por exemplo, em Jean-Claude Filloux²⁶⁸ e no seu livro *L’Inconscient*²⁶⁹.

Estas práticas, muito performativas, vão obter ao longo do tempo grande resistência das instituições oficiais ligadas às atividades médicas. Acresce, como dificuldade adicional, a

²⁶⁶ “Arnulf Rainer: Bodyposes”, *Flash Art*, vol. 39, fevereiro, 1973, p. 12.

²⁶⁷ Ellenberger, Henri F., *op. cit.*, p.111, (trad. nossa).

²⁶⁸ Não nos foi possível encontrar dados referentes ao nascimento do autor.

²⁶⁹ Filloux, Jean-Claude, *l’Inconscient*, Presses Universitaires de France, 2009.

existência de um certo culto da personalidade dos seus principais mentores e das figuras com maior destaque e importância no seu desenvolvimento. Casos de Franz Anton Mesmer, do Marquês de Puységur (1751-1825)²⁷⁰ e de Johann Joseph Gassner, entre outros, cujas descobertas ficaram associadas aos seus nomes, como, por exemplo, o *mesmerismo*, associado a Franz Anton Mesmer, conforme referido atrás.

Era muito comum também existir um grande número de discípulos e de seguidores com um cariz muito popular, ligados frequentemente aos teatros ambulantes, às feiras e aos circos que pululavam na época (finais de século XVIII e século XIX). O transvase e a contaminação entre o espetáculo e a ciência tiveram foros de grande promiscuidade na época. Ora, é exatamente nesse interstício que acreditamos terem surgido as forças que fizeram passar depois para as artes algumas das técnicas e procedimentos que deram azo ao desenvolvimento das práticas experimentais. E a performance surge umbilicalmente ligada a esse experimentalismo que, procurando abandonar uma prática mimética da percepção do mundo, olha agora para si e para fora de si em simultâneo. Olha para o corpo (o corpo físico) que sustenta a visão do mundo, abrindo-se a ele através dos objetos que cria. Mas também se fecha dentro de si como espaço de contenção, como a terra (o corpo e a mente) que abraça a semente. Enclausura-se como “*um algo que necessita de se reproduzir*”²⁷¹, porque a necessidade de movimento é imperativa à vida – recorde-se o eterno retorno nietzschiano –, para se abrir mais à frente.

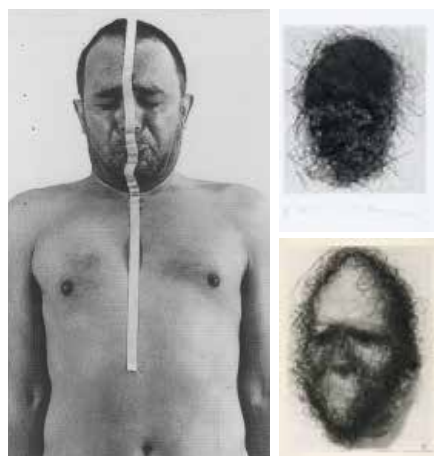


Fig. 35.
À esquerda:
fotografia de performance
Aktion, Arnulf Rainer,
1970;
à direita em cima:
Untitled,
Arnulf Rainer, s.d.;
à direita em baixo:
Untitled (Dead Mask),
Arnulf Rainer,
1978.

“A experiência acumulativa de várias gerações de magnetizadores e de hipnotizadores deu lugar ao lento desenvolvimento de um sistema aperfeiçoado de psiquiatria dinâmica. Estes pioneiros levaram a cabo com grande audácia a exploração e utilização terapêutica das energias psicológicas inconscientes. Baseando-se nos seus feitos, elaboraram teorias novas acerca da mente humana e das psicogêneses das doenças. A primeira psicologia dinâmica

²⁷⁰ Armand, Marie-Jacques de Chastenet, Marquês de Puységur, aristocrata francês é hoje reconhecido e recordado como um dos fundadores das técnicas e processos que conduziram à eclosão do hipnotismo. Introduziu no desenvolvimento destes processos um conjunto de procedimentos de cariz pré-científico, procurando sistematizar e compreender as causas que levavam à indução dos estados de transe. Fê-lo dando continuidade aos estudos de Franz Mesmer e do advento do mesmerismo.

²⁷¹ Ellenberger, Henri F., *op. cit.*

foi uma conquista impressionante, tanto mais que tinha sido elaborada na sua maior parte fora – quando não em oposição direta com – a medicina oficial.”²⁷²

Durante muito tempo, Arnulf Rainer dedicou-se a pintar e a desenhar como se estivesse de olhos virados para dentro – em busca desse outro lado da consciência. Experimentando-se artisticamente, mas com ligações diretas e indiretas a várias outras disciplinas que incorpora no seu ato de exhibidor.



Fig. 36.
Imagem
de performance
fotográfica
com desenho
e pintura
sobreposta
Schlaf,
Arnulf Rainer,
1973-1974.

Ele mesmo refere que desenhava imagens de caras que nunca tinha visto, que emergiam para o papel e que depois as procurava imitar, colando-as ao seu corpo. Como se tentasse fazê-las regressar de novo ao corpo, mas agora à sua superfície. Exibe no mundo exterior parte ou partes do seu mundo interior. Este impulso de sair, e o regressar em busca de um tesouro escondido, recorda-nos o texto de Nietzsche acerca das ondas. Estas deixam à superfície os seus segredos depois de embaterem contra as areias da praia e as falésias que as desfazem e contrariam. Poderá este trabalho de Arnulf Rainer ser entendido como se ele procurasse conectar os dois lados de uma pessoa? Essa abordagem surge muito bem exemplificada num texto do autor onde fala de desenhos de caras e dos estados de consciência nervosa que o possuíam. O artista foi desenvolvendo esta técnica e juntou-lhe várias outras etapas e meios de expressão, como seja o registo através de fotografias e filmes. Foi um trabalho que pretendeu desenvolver até aos limites e que tem várias reminiscências com as práticas das mencionadas psicologias dinâmicas.

“During the sixties I drew faces day after day, faces which I had never seen, veiled and deformed, ugly grimaces, twisting, profiles, comical diagrammatic schemes. During moments of intensive drawing these caricatures mirrored themselves into my own face muscles. I grimaced with them. So I decided one day to give autonomy to this parallel expression, to transform it from paper into flesh. But the nervous excitement, which comes over us when drawing, did not want to stop so readily. Only when I stood in front of a mirror did I succeed

²⁷² Ellenberger, Henri F., *op. cit.*, p. 110, (trad. nossa).

*by lurching and tilting to bring about an intensive mimic monologue. I kept repeating these gestures. I had a great deal to relate to myself by means of these faces especially when under the influence of alcohol. When spectators were present my expressions were reduced to reticence.*²⁷³



Fig. 37. À esquerda: imagem de performance fotográfica com desenho *Untitled*, Arnulf Rainer, s.d.; à direita: imagem de performance fotográfica com desenho e pintura sobreposta *Untitled (Body Language)*, Arnulf Rainer, 1973.

O interesse deste depoimento, na nossa opinião, reside na passagem dos desenhos para o corpo do artista – neste caso para a sua face que vai tomando a forma de algumas das deformações que os desenhos aparentam – depois de terem saído de dentro dele, como sublinhámos acima. Ou seja, o interesse está na experimentação sucessiva e organizada segundo os seus princípios de artista. E a utilização de meios extrínsecos, como o álcool ou as drogas, conduz a um descomprometimento das barreiras e dos limites sociais e individuais. Há uma ritualização experimental e exibicionista que associamos aos rituais mais ligados a uma dimensão antropológica. Embora Rainer procure contradizer este aspeto, não deixa de nos dar e de construir uma ritualização que documenta e regista, num retorno a um modo de estar no mundo que busca a passagem para um outro estado físico e anímico. E nesse lugar há uma clara relação com formas de ritualização ancestrais que se estabelecem pelo uso de substâncias alucinogénias. No caso de Arnulf Rainer não é uma cura de um mal-estar que procura, nem uma relação com os deuses. É, tão-somente, o aceder a estados de consciência alterada e superlativa (estados de transe hipnótico) – ou de um certo sonambulismo artificial, como foi conhecido no começo, que mais tarde veio a denominar-se hipnotismo. Note-se esta modificação de termos técnicos que de imediato alteram as relações entre os propósitos dos atos em causa e as suas consequências. “Desde 1784 até aproximadamente 1880, o sonambulismo artificial era o principal meio de acesso ao inconsciente. Denominado no seu começo como *crise perfeita* por Puységur, *sonho magnético* ou *sonambulismo*, Braid deu-lhe o nome de

²⁷³ Rainer, Arnulf, “Face Farces (1971)”, Selz, Peter, e Stiles, Kristine, (coords.), *Theories and Documents of Contemporary Art – A sourcebook of Artist’s Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996, p. 247.

*hipnotismo em 1843.*²⁷⁴

Como se depreende, o acesso ao inconsciente foi uma via que se foi construindo e aperfeiçoando e que ainda hoje se mantém difícil de determinar.

4. Ritualização do inconsciente performativo

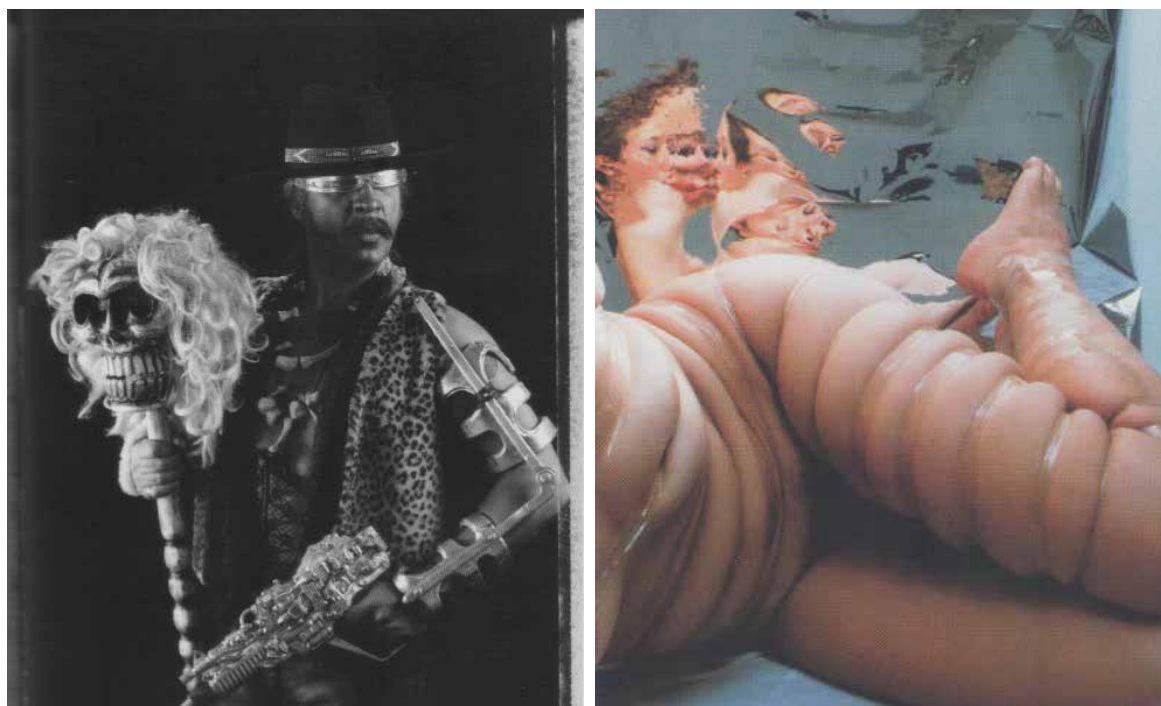


Fig. 38. À esquerda: imagem de performance fotográfica *El Mad Mex*, Guillermo Gómez-Peña, 1998; à direita: imagem de performance fotográfica *Zemzoo*, Veronika Bromová, 1998.

Os artistas fizeram experiências a partir dos seus universos e dos meios que detinham ao seu alcance, isto é, o seu próprio corpo. Este facto tornou-se comum e generalizou-se até hoje. É o caso de Joseph Beuys que também busca cruzar as performances e as suas práticas artísticas com questões rituais e xamânicas do início dos tempos. E a importância deste artista é tão extensa e forte que a ponte que se estabelece entre o seu trabalho e opiniões com os tempos atuais se mantém intensamente ativa. Vamos centrar-nos na obra *Coyote – I Like America and America Likes Me* que é muito bem documentada no texto de Caroline Tisdall²⁷⁵.

Esse livro é ainda hoje um documento clássico acerca da performance, tendo adquirido de *per si* um valor mítico:

²⁷⁴ Ellenberger, Henri F., *op. cit.*, p. 112, (trad. nossa).

²⁷⁵ Caroline Tisdall foi uma muito reconhecida crítica de arte e escritora carismática do jornal *The Guardian* e realizadora dos filmes *Joseph Beuys* e *The Last Post Run* para a BBC e o Channel 4, respetivamente. Não nos foi possível encontrar dados referentes ao nascimento da autora.

*“It’s no exaggeration to claim that Beuys ‘Coyote’ became one of the best-loved art works of the late twentieth century. In the thirty-two years since the first publication of this book, scarcely a month has passed without requests for photographs of this extraordinarily evocative dialogue between human and beast, representatives of different species.”*²⁷⁶

A sequência de fotos que documenta cronologicamente a performance tem uma relação com o espectador com uma outra possível ressonância. No nosso caso, que estamos em busca de uma relação que se estabeleça entre duas estruturas – o inconsciente e a performance –, ficamos impressa na memória uma espécie de máquina do tempo, dispositivo que ali se afirma subtilmente. Uma máquina do tempo que é constituída pela organização da performance no espaço de um apartamento para o qual é deslocado um animal e todo o seu universo simbólico. Fica-nos a forte sugestão que emana da sequência de fotografias de uma ação que fala de um tempo que se sobrepõe a outro, que procura sobrepor entre si vários tempos. E nesse aspeto há como que uma tentativa de fazer emergir uma estrutura profunda da qual somos feitos e de que somos parte também. Toda a estrutura da ação remete para uma visão do nosso inconsciente que se abre no sentido em que é um dispositivo de ligação com o tempo antigo e as energias que ali se encontram em potência.

Joseph Beuys é um dos artistas mais carismáticos que surpreende a cada passo e que procura tornar a voz e as palavras num dos mais importantes materiais do seu trabalho. Usa-os como se fossem uma extensão escultória – o que faz parte da sua *Teoria da Escultura Social*. Para apresentar as suas ideias e os seus argumentos artísticos, políticos e sociais, usa cada vez mais as palavras e dá um crescente número de entrevistas:

*“To present it he used his voice, extending the definition of sculpture to the molding of thought into words, words arranged into lecture form with accompanying diagrams. The energies he described are those he has pursued through years of drawings, sculpture, environments and performances, right from the beginning.”*²⁷⁷

Aqui de novo se inscreve a passagem de formas de expressão anteriores para uma dimensão performativa atual.

Na performance que aqui realçamos, *Coyote*, ele leva ao extremo um conjunto de reflexões acerca das artes e dos tempos e da sua época. Este seu trabalho conjuga um grande número de implicações filosóficas e artísticas. E os registos e testemunhos, que Caroline Tisdall recolheu durante a performance de uma semana em Nova Iorque, em muito auxiliaram o seu reconhecimento e posterior discussão.

Beuys coloca em causa o papel dos artistas em termos sociais e a relação com a consciência e com as suas diversas facetas e os outros lados do tempo e as suas energias específicas.

²⁷⁶ Tisdall, Caroline, *Joseph Beuys, Coyote*, Thames and Hudson, Londres, 2008, p. 2.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 9.

Estes outros lados estão muito presentes nesta performance: o lado animal, o isolamento dos materiais, o espaço fechado da galeria onde a ação se passa, o lado do público que olha para dentro de si, todo um complexo discurso acerca das energias que se movimentam entre as topografias do mundo. Este e Oeste são dois dos lados que Beuys usa com frequência e nesta performance tornam-se ainda mais presentes.

Todos estes outros lados levam-no a estabelecer um plano energético para o homem ocidental. Ele apelida-o significativamente de *The Energy Plan For The Western Man*. Trata-se de um desenho, um diagrama, que tem uma característica evolucionária e que demonstra a sua fé no desenvolvimento do homem e da humanidade, na sua capacidade de ultrapassar a crise “(...) *to emerge from the current crisis brought about as a result of rationalist, positivist and materialist thinking in the West, and to evolve a stage further*”²⁷⁸.

É relevante sublinhar a saída de um lado de crise para um outro lado de esperança que tem a ver com o uso pelo homem ocidental das suas energias. No caso, *Coyote* remete para um outro homem que é o Índio, o homem que vive na América desde antes de o homem ocidental lá chegar.

Joseph Beuys acreditava que o ser humano era principalmente um ser espiritual e que esta sua condição ficou alienada, foi-se perdendo ao longo dos últimos anos em que a economia e o desenvolvimento excessivamente baseado no racionalismo tomaram conta da história com consequências sociais e tecnológicas em que o uso da energia funciona destrutivamente. “*Modern technology does not respect all other forms of energy, and therefore Works destructively.*”²⁷⁹



Fig. 39.
Fotografia
de performance
*I Like America
and America Likes Me*,
Joseph Beuys, por
Caroline Tisdall,
1974.

Toda esta performance tem uma relação direta com o “outro lado” das coisas ou, talvez mais precisamente, com a necessidade de unir essas substâncias desavindas – unir entre

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 8.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 15.

si os tempos que se separaram. E é significativa a referência final ao diálogo do livro *O Principezinho*, de Antoine de Saint-Exupéry, entre o principezinho e a raposa. Veja-se, nomeadamente, a referência a que tudo o que é importante para nós tem a ver com o tempo que lhe dedicamos, como a raposa menciona ao príncipe. É também o caso do invisível da realidade em que nos movemos. Este outro lado das coisas só pode ser visto quando se olha com o coração para além dos olhos. Estes dois lados funcionam como uma estrutura do mundo que junta a consciência da percepção com a consciência do lugar mais fundo, mais ligado à energia profunda que nos move. O coração é uma fonte de energia e de vida sem a qual nada se pode ver. “*Adieu, dit le renard. Voici mon secret. Il est très simple: on ne voit bien qu’avec le Coeur. L’essentiel est invisible pour les yeux. – L’essentiel est invisible pour les yeux, répéta le petit prince, afin de se souvenir.*”²⁸⁰

A organização da performance é inesperada. O seu começo dá-se com a chegada de Joseph Beuys ao aeroporto evitando imediatamente qualquer contacto com a cidade de Nova Iorque. Este facto remete para a exaltação dessas influências que o artista tinha já sentido numa visita anterior e que agora procurou evitar.

Segundo parece, ao envolver-se completamente em feltro e mantendo-se isolado do mundo americano ao chegar de avião, Joseph Beuys pretendeu manter-se incólume, preservando algo que vinha consigo do Ocidente, para depois se colocar perante outra entidade, neste caso, o coiote, que representa o Este e a América, e que tem uma dimensão divina. “*First there was the aim of holding together the spiritual power of the West, and then the idea of representing a being belonging to the group soul area or kingdom. I wanted to show the coyote a parallel deity or power (...).*”²⁸¹

A necessidade de pôr em confronto e em ação duas forças, o coiote e o Oeste, que se relacionam entre si, mas que perderam no tempo presente a consciência das suas energias distintas e capacidade intrínsecas. Toda a performance tem uma forma que remete para o inconsciente, enquanto espaço simbolizante em si mesmo. As fotografias de Caroline Tisdall são evocadoras disso mesmo.

Depois de chegar à galeria de ambulância, Joseph Beuys entrou numa sala que estava isolada por uma grade. Um espaço vazio onde estava já o coiote e um fardo de palha espalhado a um canto. As janelas que dão para o lado direito da sala lançam rasgos de luz que vem do exterior sobre o espaço que funciona como um palco. Do lado direito há uma parede com vários tubos e cabos elétricos e uma porta fechada ao fundo. A presença do animal e do homem neste espaço confinado, dá-lhe um tremendo valor simbólico que associamos a uma zona próxima de uma metáfora do inconsciente. Todo o espaço é branco e os corpos do artista e do animal funcionam como dois lados de um mesmo corpo, de uma unidade aprisionada e impossibilitada de se soltar. Contudo, toda esta ação está propositadamente debaixo de uma

²⁸⁰ Saint-Exupéry, Antoine, *apud* Tisdall, Caroline, *op. cit.*, p. 113.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 14.

vigilância constante, que pressupõe uma capacidade de explosão e de inesperado a qualquer instante.

O homem e o animal tornaram-se parte integrante de um outro mundo, ou talvez de uma outra dimensão possível do mundo: “*Man and animal grew closer together: it was as if they had always been there.*”²⁸²

Há algo de transcendente na sua relação dentro daquele espaço que remete para um tempo onde as coisas se relacionavam de forma plena.

Mas o tempo de se separarem chegou de novo. “*And then it was time to go. The man took the animal’s straw and scattered it slowly over the space. He took his leave of Little John*”²⁸³, *hugging him close without concealing the pain of separation.*”²⁸⁴

É de realçar que, segundo o testemunho de Caroline Tisdall, somente no final, quando se sobrepôs o tempo de separação, depois de vários dias de coabitação, o animal se comportou como se estivesse em cativeiro, ou seja, um animal em perigo e ameaçado.

Apesar de uma imagem inicialmente romântica, de um tempo em que o homem se tornava ele mesmo parte integrante e defensor de uma certa animalidade, é curiosa a relação de medo do animal quando Beuys parte.

E o performer parte da mesma forma que chegou – isolado do mundo que o rodeia através do feltro. Volta para casa e a ser de novo Joseph Beuys, o artista, deixando atrás de si o “homem-animal”. “*Then once more insulated in felt the man was carried out to the ambulance, the airport and the world in which he was Joseph Beuys. He was not there to see the coyote’s reaction.*”²⁸⁵

A imagem de um homem separado de si sai reforçada nesta performance. Acresce aqui essa separação entre passado e futuro, ou entre consciente e inconsciente, segundo nós que olhamos a situação através dessa perspectiva.

As fotografias do animal sozinho são de uma qualidade significativamente diferente, pois revelam algo de perdido e de incomunicante. Talvez o excesso de ansiedade e de terror do animal. O medo e a tensão sentidas através da linguagem física do coioote proporcionam essa leitura. Assim, criamos a partir dessa experiência, a imagem de um ser aprisionado que nos faz também sofrer de ansiedade.

Caroline Tisdall dá-nos o testemunho de que é apenas no momento em que o homem ocidental o abandona que o animal se torna possuído por uma ansiedade e um medo visíveis. É esta a metáfora subjacente à separação entre Oeste e Este, entre dois mundos que, ao aproximarem-se um do outro, se tornaram desconhecidos e incomunicáveis.

²⁸² *Ibidem*, p. 8.

²⁸³ É este o nome do animal, do coioote, que participou na performance. Não conseguimos apurar quem o batizou dessa maneira. Contudo não podemos deixar de referenciar o nome humano e a ligação à figura mítica do monge que acompanhou Robin dos Bosques e que tinha o mesmo nome.

²⁸⁴ Tisdall, Caroline, *Joseph Beuys, Coyote*, Thames and Hudson, Londres, 2008, p. 8.

²⁸⁵ *Idem*.



Fig. 40.
Fotografia
de performance
*I Like America
and America Likes Me*,
Joseph Beuys,
por Caroline Tisdall,
1974.

Os movimentos do coio e a dimensão do seu aprisionamento, separação e isolamento do mundo são visíveis e tornam-se mesmo tocantes. *“Suddenly finding himself alone without the man’s presence, Little John behaved for the first time like a caged and captive animal, padding up and down with the true wolf’s swing, back and forth, sniffing, searching, whining and scenting the air with fear.”*²⁸⁶

Aqui, nesta performance, podemos ver uma relação com o inconsciente enquanto energia invisível que nos conduz no mundo. *“(…) The human being is basically a spiritual being, and that our vision of the world must be extended to encompass all the invisible energies with which we have lost contact, or from which we have become alienated.”*²⁸⁷

As energias são para Joseph Beuys um elemento crucial para o seu projeto artístico. Nesse sentido é muito semelhante aos princípios dos magnetizadores e dos seus fluídos energéticos. Recordemos que também Franz Anton Mesmer afirmou ter descoberto a influência dos fluídos magnéticos animais que podiam tratar pacientes. E que estes fluídos, vindos dele próprio, passavam para os seus pacientes através de diversas técnicas. A própria descrição da sua descoberta é uma performance artística.

O carácter inusitado desta experiência, bem como os seus resultados e conclusões, são relevantes para aquilo que procuramos pôr em relação. As experiências de cariz científico ou que se situam nas suas imediações podem ser lidas hoje como percussoras daquilo que são os atos e as ações artísticas que têm a performance como instrumento. E, por vezes, até com inesperadas e surpreendentes relações de cariz metodológico e filosófico.

O magnetismo animal de Franz Anton Mesmer surge como muito próximo dos planos energéticos para o homem ocidental de que Joseph Beuys nos fala e propõe. Também este artista tinha um vasto conjunto de interesses que conjugava nas suas práticas artísticas. *“Joseph Beuys’s multi-disciplinary interests in medicine, science, art, myth and history form the basis of his diverse body of work that explores the qualities of natural materials.”*²⁸⁸

Interessava-se pelas qualidades energéticas e magnéticas de vários materiais e dos animais, como vimos. Uma das suas intenções era construir um plano energético com base nesses

²⁸⁶ *Idem.*

²⁸⁷ *Idem.*

²⁸⁸ Brett, Donna West, (coord.), *Joseph Beuys and ‘The Energy Plan’*, ed. University Art Gallery, The University of Sydney, Sydney, 2012, p. 3.

materiais e nos seus magnetismos. Estava muito focado nas experiências através das suas obras que demonstrassem e iluminassem as energias destes materiais e das suas influências nos homens, nos animais e na natureza em geral.

É conhecido o seu interesse no feltro, na cera, nas vibrações sonoras, na relação da luz enquanto fonte de energia – tudo isto debaixo da sua obra conceptual que conjugava a escultura enquanto obra social. Tinha um conceito de escultura muito alargado e vasto que o levava a procurar laços entre formas de expressão diversas os quais desembocavam num interesse profundo nas práticas políticas e nas pedagogias do ser humano.

*“His vast output includes drawing, printmaking, sculpture, installation, lectures and performance, all of which interconnected with his interest in politics and in education. One of Beuys’s central experimental philosophies was that of the ‘Energy Plan’ which formed part of his expanded conception of art as a form of ‘social sculpture’.”*²⁸⁹

Sem comentar longamente a descoberta de Mesmer, queremos, no entanto, sublinhar a semelhança entre a sua ligação de médico com a sua paciente e o modo como Joseph Beuys se relacionou com o coite. Isto é, o magnetismo animal que os coloca aos dois num plano semelhante, apesar das distâncias e das diferenças de objetivos de cada um deles.

*“He understood that these effects on the patient could not possibly be caused by the magnets alone, but must issue from an ‘essentially different agent’, that is, that these magnetic streams in his patient were produced by a fluid accumulated in his own person, which he called animal magnetism.”*²⁹⁰

Mesmer acreditava que estava na posse de um poder pessoal que existia na forma de um fluido no mundo, cuja circulação lhe dava poderes curativos que não tinham explicação segundo os princípios científicos da medicina da época. É relevante ter em conta que Mesmer seguiu de alguma forma a figura de Gassner que curava através de exorcismos que ele próprio considerou deverem-se ao poder do magnetismo animal. E a influência de Rudolf Steiner (1861-1925) conduz Joseph Beuys numa direção semelhante relativamente às suas ideias acerca da energia e de uma criação libertadora. Do mesmo modo que Mesmer e Gassner, que acreditavam nas possibilidades curativas das energias magnéticas existentes nos corpos, também Steiner e Beuys desenvolvem uma visão do mundo baseada na existência de polaridades. As formas como essas energias se transferiam e transitavam entre os materiais naturais, as plantas e os animais levou à construção do seu “plano energético”.

“His idea of the ‘Energy Plan’ as a source of creative freedom, found expression through various artistic practices and formed the basis of his now famous lecture-tour to America in 1974. Titled Energy Plan for the Western Man, the tour/action was influenced in part by the

²⁸⁹ *Idem.*

²⁹⁰ Ellenberger, Henri F., *op. cit.*, p. 59.

writings of Rudolf Steiner, a source of inspiration for Beuys. The 'Energy Plan' formed part of a much larger project of the Free International University of Creativity and Interdisciplinary Research established in Düsseldorf by Beuys, including the Nobel prize winning novelist Heinrich Boll and others following Beuys's dismissal from the Kunstakademie in 1972. Beuys's *Weltanschauung* (world view) was conceived in terms of energies and alchemical polarities – cold and warm, soft and hard, life and death, past and present, east and west, north and south – and the ways in which energies are transferred through natural materials, plants and animals. As Gottfried Boehm notes, Beuys's view of life forces was shamanic allowing him to register differing energy states, their respective charges and materials, whilst also referencing the sensory capacity of human beings."²⁹¹

As forças que regem a vida, segundo Beuys, são de carácter xamânico ou mágico e as energias que carregam as coisas e fluem entre elas, em diferentes níveis, são apercebidas pelas capacidades sensoriais humanas quando estas se encontram plenamente desenvolvidas. E, de certa forma, também ele estabelece uma imagem pessoal que lhe dá uma dimensão de visionário, uma personalidade com uma autoridade espiritual acima do comum, um curandeiro. Todas estas facetas estão alinhadas com a criação do mito moderno do artista enquanto uma figura com capacidades de predição do futuro. Com uma qualidade messiânica que traz aos artistas poderes de comunicação com as forças da natureza que vêm de trás, do início dos tempos.



Fig. 41.
Fotografia
de performance
*I Like America
and America
Likes Me*,
Joseph Beuys,
por Caroline Tisdall,
1974.

5. *A performance e a renovação do poder do simbólico*

Ao pesquisar os antecedentes da performance, apercebemo-nos da existência de dois modos de pensar e entender o mundo. Um lado ligado ao inconsciente e outro vinculado à consciência que procura constantemente modos de se alargar e expressar. Este movimento constante entre dois lados, que se opõem e se completam também entre si, pode definir a estrutura do mundo e da vida. Entre o invisível e o visível²⁹², como o coloca Merleau-Ponty (1908-1961)²⁹³, entre a mente e o corpo, entre Deus e o Diabo, entre os dois hemisférios

²⁹¹ Brett, Donna West, (coord.), *op. cit.*, p. 3.

²⁹² Nome de um livro seminal e inacabado de Maurice Merleau-Ponty onde o autor explora a ontologia do quiasma percetivo e da carne (corpo).

²⁹³ Maurice Merleau-Ponty foi um filósofo e fenomenologista francês que desenvolveu e sustentou o argumento de que os jogos de percepção desempenham um papel fundamental na compreensão do mundo, bem como

cerebrais.

Entre uma noção mais racional e outra mais intuitiva, as noções dualistas têm sido matrizes permanentes e muito discutidas sobre as quais assentam bastantes pedras do nosso edifício do saber.

A dualidade tem esta particularidade de um dos lados procurar ir em direção ao outro, sobrepondo-se, associando-se, lutando entre si, conflituando e, por vezes, agindo em conjunto. Quando há dois lados há um lado que se expõe mais e outro que nunca cessa de se esconder ou de ser evitado e até diminuído no seu valor. *“La observación que Merleau Ponty ha realizado cerca del filósofo – que éste siempre lleva consigo una sombra, que ‘es algo más que la simples ausencia fáctica de luz futura’ – podría también decirse de la Ilustración en general.”*²⁹⁴

O homem sempre procurou lidar com estes dois lados: o da luz e o das sombras. Um ilustra e ilumina as coisas e procura percebê-las. O outro procura esconder-se, escapar, agir fora da nossa vista e para lá da compreensão. O conhecimento é a superação desta dificuldade, desta resistência ou sentimento de que algo nos escapa e uma imposição perante um estado fluído e sem limites das coisas, colocando-lhe limites e barreiras, introduzindo filtros e ligações entre partes. Sendo que este lado obscuro, e fora de vista, age constantemente como um chão, ou um céu que se move, como uma totalidade que nos envolve. Este lado que remetemos para a obscuridade, por questões simbólicas, tem necessidade de emergir e de se manifestar, tal como o lado mais “solar” da nossa vida. Por isso, por vezes, as expressões que engendra vão surgindo e tornando-se parte integrante da ilustração do mundo. Sendo que igualmente outras, situadas na zona de luz, vão descendo para as sombras e esperam talvez nova possibilidade de regressar à dança da vida.

A procura de sentidos que emergem do fundo, do inconsciente, e, por isso, do corpo, é uma abertura para o surgimento da performance. Este é um dos pontos importantes – o corpo e os seus modos de ilustrar o mundo, o conhecimento que lhe está implícito e subjacente desde sempre. *“Podemos contar já com um número representativo de filósofos, psicólogos e investigadores que trabalharam com a intenção de colocar o corpo no centro da construção de sentido.”*²⁹⁵

para o envolvimento com este. Merleau-Ponty expressou as suas ideias filosóficas em escritos acerca da arte, literatura, linguística e política e cruzou as ciências e, especialmente, a psicologia com a filosofia. Merleau-Ponty enfatizou o corpo como o principal local a partir do qual se pode conhecer o mundo e sustentou que o conhecimento do corpo e o que é por ele percebido não pode ser separado um do outro. Merleau-Ponty procurou desenvolver uma “re-descrição” radical da experiência corporificada, com primazia dada aos estudos de percepção, e argumentou que estes fenómenos não poderiam ser adequadamente entendidos pela tradição filosófica devido à sua tendência à deriva entre duas alternativas imperfeitas e igualmente insatisfatórias: o empirismo e o que ele chamou de intelectualismo.

²⁹⁴ Sloterdijk, Peter, *El pensador en Escena, El materialismo de Nietzsche*, PRE-TEXTOS, Valência, 2009, p.175.

²⁹⁵ Correia, Jorge Salgado, “Investigação em Performance e a fractura epistemológica”, *El oído pensante*, vol. 1, n.º 2, 2013, s.p., <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2994/2893> consultado em 14 de agosto 2014.

O investimento no corpo como centro de conhecimento é só uma das linhas de horizonte que orienta a nossa investigação. Essa linha que acabará por juntar de novo o corpo e a mente e que procura uma dimensão de infinito, de perpetuação no tempo e no espaço.

O corpo, ao tornar-se objeto e superfície da representação, procura vencer a finitude e os seus limites através de uma aliança do conhecimento tradicional com a tecnologia que esboroa as fronteiras do corpo. *“Isto quer dizer que uma clara alternativa à ‘separação Cartesiana’ entre corpo e mente e entre sujeito e objecto já foi sugerida em diversos momentos da história e em diferentes domínios do pensamento ocidental.”*²⁹⁶

Ao tornar-se evidente o aparecimento da performance enquanto expressão, vários investigadores procuram ir mais para trás em busca dos sinais da sua génese. Erika Fisher-Lichte leva essa raiz até às cerimónias carnavalescas e outros rituais que surgem no dealbar do renascimento. Associa esta pressão performativa a um certo eclodir de mecanismos de repressão do corpo que podem também ter estado associados ao desenvolvimento das filosofias cartesianas (por influência da inquisição e das repressões religiosas). Mas o que importa por agora é realçar que estas relações entre o corpo e o inconsciente se centram e apoiam em várias formas de conhecimento. Algumas delas muito ancestrais, e que permitem um enfoque e uma diferente perspetiva sobre a descoberta e a definição do inconsciente e dos seus limites, superfícies e fundos, tal como invocado por Ellenberger.

*“Although the systematic investigation of the unconscious mind and of psychic dynamism is fairly new, the origins of dynamic psychotherapy can be traced back in time through a long line of ancestors and forerunners. Certain medical or philosophical teachings of the past, as well as certain older healing methods, offer a surprisingly high degree of insight into what are usually considered the most recent discoveries in the realm of the human mind. For many years, accounts of cures performed among primitive peoples by medicine men, shamans, and the like aroused little attention among psychiatrists. Such accounts were regarded as queer stories, of interest only to historians and anthropologists. Medicine men were thought to be either grossly ignorant and superstitious individuals, able to cure only those patients who would have recovered spontaneously in any case, or dangerous impostors exploiting the credulity of their fellow men.”*²⁹⁷

A perspetiva de Henri Ellenberger sobre a hipótese de a descoberta do inconsciente se encontrar ao longo dos tempos, em práticas ancestrais cujo valor e importância o Ocidente tem diminuído, conjuga-se com o que procurámos com a nossa investigação. Consideramos existir aqui uma derivação do poder do simbólico. O mundo ao ser exaltado e revelado pelo método do conhecimento científico reduz-se, ao invés de se ampliar. As metodologias científicas – que buscam aspetos de dominação e totalidade – remetendo as outras formas de conhecimento para o domínio da superstição, olham o mundo a partir das suas construções e comprovações. Ao fazê-lo colocam-se permanentemente em causa e retiram espaço a outras

²⁹⁶ *Idem, loc. cit.*, s.p.

²⁹⁷ Ellenberger, Henri F., *op. cit.*, p. 3.

formas de conhecimento. Mas esta limitação tem em si uma fronteira paradoxal, que toca as raias do mágico e, nesse espaço de contacto, a ciência confunde-se com o desconhecido e o obscuro, com aquilo que está fora da luz do conhecimento racional.



Fig. 42.
Fotografia de performance
I Challenging Mud,
Kazuo Shiraga,
1955.

A performance, ao procurar colocar-se nas fronteiras do inconsciente, do desconhecido, tem necessidade de se situar perante a urgência e de construir uma outra linguagem, ou talvez, muitas outras linguagens que tendam para uma só. É essa a nossa percepção e também o território simbólico para as nossas interrogações. O próprio conhecimento e a forma como o adquirimos estão também, assim, postos em causa, dado que a natureza do corpo físico passa a ter de ser considerado como fonte de conhecimento.

O corpo deve, então, poder ser aceite, como uma base de aquisição de conhecimentos. Sendo que será essa uma noção que impõe uma fratura com o passado e com a construção assente na mente como suporte do nosso conhecimento. E não deixa de ser paradoxal que seja a própria ciência, um dos filhos prediletos da nossa mente e do seu pensamento direto sobre o mundo, que venha agora auxiliar a inversão deste axioma. “(...) *É o próprio desenvolvimento da ciência, neste caso da ciência cognitiva e da neurologia, que acaba por considerar o conhecimento científico como uma forma particular de construir conhecimento entre muitas outras formas de o construir.*”²⁹⁸

Consideramos que não se trata de afirmar a existência de uma forma de aquisição de conhecimentos que substitua outra, e sim da existência de várias formas de conhecimento que interagem entre si.

Realçamos a importância do inconsciente para esta interação entre um pensamento direto e um pensamento fantasioso²⁹⁹. Somos feitos de duas formas de pensar que se completam e se confrontam entre si diária e continuamente. De uma maneira muito sintética, podemos

²⁹⁸ Correia, José Salgado, *op. cit.*, s.p.

²⁹⁹ Segundo Jung (*Psicologia do Inconsciente*) e Freud (*O inconsciente*), entre outros autores.

dizer que o pensamento direto está ligado à percepção e à consciência do mundo e que o pensamento fantasioso está mais ligado ao sonho e à criação que implica uma flutuação das ideias e das imagens.

Contudo, nos dias de hoje esta noção é já muito mais avançada e complexa e leva mais longe as influências e implicações das relações entre pensamento consciente e pensamento inconsciente. As ciências cognitivas têm já um modelo mental muito mais imbrincado que conjuga as relações permanentes entre estas duas facetas do nosso pensamento, conforme nos propõem George Lakoff e Mark Johnson no seu livro *Philosophy in the Flesh – The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*.

“(...) Todas as variadas formas de conhecimento emergem de uma base comum que é o nosso inconsciente cognitivo construído por sua vez através de ‘infinitas’ operações metafóricas guiadas pelas nossas vivências, pela nossa experiência físico-corporal, e alicerçadas nas pedras basilares das image-schemata (cf.: Johnson 1987).

É assim a própria ciência (cognitiva) que postula o seguinte: 1) a maior parte do pensamento é inconsciente; 2) nós não temos acesso directo aos mecanismos do pensamento e da linguagem; 3) as nossas ideias passam demasiado depressa e a um nível demasiado profundo para que possamos observá-las; 4) os conceitos abstractos são construídos metaforicamente e derivam, portanto, da nossa experiência físico-corporal; 5) a mente é incorporada, isto é, o pensamento requer um corpo – não no sentido trivial de que necessitamos de um cérebro fisicamente para pensar, mas no sentido muito mais profundo de que a estrutura dos nossos pensamentos é condicionada pela natureza do nosso corpo.”³⁰⁰

Por aqui se consegue perceber que o corpo condiciona o nosso pensamento e, também, pensa. Esta ligação está, infinita e profundamente, associado a todos os mecanismos do pensar. A exacerbação de um estado reflexivo que procura explicações e razões em todas as coisas e em todos os gestos é consequência da compreensão de que há um momento em que sempre nos perdemos. Nesse momento de salto, ou perda, a consciência passa para um outro nível a que chamamos de inconsciente e onde se podem colocar muitas coisas e onde estão as bases da subjetividade e tudo o que a sustém. *“El inconsciente es el nombre dado a esas fuentes originarias, a las que remontan a las conexiones regresivas modernas – esto es postreligiosas – de la subjectividad y lo que es más antiguo que ellas.”³⁰¹*

A relação do inconsciente com uma dimensão performativa começa a ser estabelecida na relação direta com os mecanismos que o corpo mantém vigilantes e em operação mesmo quando não damos conta deles. O corpo necessita de um constante equilíbrio e de uma tensão dialogante e incessante consigo e com o mundo que flui envolvendo-o.

As ciências cognitivas aproximam-nos destas preocupações performativas e procuram dar-lhe entendimento e significados. Estamos em constante performance de forma a posicionarmo-nos no mundo e a manter o corpo cativo e disposto para o diálogo com a

³⁰⁰ Correia, José Salgado, *op. cit.*, s.p.

³⁰¹ Sloterdijk, Peter, *op. cit.*, p. 172.

superfície do real. *“Cognitive scientists have shown experimentally that to understand even the simplest utterance, we must perform these and other incredibly complex forms of thought automatically and without noticeable effort below the level of consciousness.”*³⁰² É de sublinhar o paralelo estabelecido com algumas ideias de Eduard von Hartmann e como ele as expôs há mais de cem anos atrás, resumindo e sintetizando uma visão metafísica do inconsciente. Visão essa que ultrapassa uma mera funcionalidade e que, segundo ele, está associada às obras e descobertas geniais.

*“Je suis persuadé que l'action de semblables processus est décisive même dans les questions peu importantes, pourvu qu'elles nous intéressent avec quelque vivacité, et par conséquent, dans tous les questions qui se rapportent à la vie, l'inconscient suggère la propre et véritable solution: ce n'est qu'après coup que les raisons sont cherchées par conscience, et alors que notre jugement est déjà arrêté.”*³⁰³

O inconsciente está a trabalhar na busca de soluções a que a consciência não consegue aceder e para as quais não demonstra ter as capacidades suficientes para as produzir. É esta confiança no desconhecido e nas suas possibilidades que vai afetar e incrementar o uso do inconsciente por parte dos artistas.

A relação entre o inconsciente e a consciência agiliza-se e torna-se inseparável em qualquer plano da nossa existência. Os dois conceitos permeabilizam-se e o inconsciente parece remeter para uma imagem de profundidade, fundo ou envolvência. Ou, talvez seja mais apropriado dizer, para um território operativo com múltiplos centros.

Regressando ainda às ideias de Hartmann: *“Il y a donc une parenté de fonctionnement entre l'inconscient qui produit l'oeuvre de génie, et l'inconscient qui guide nos pas dans nos décisions. La vie consciente entière est sous l'influence dominatrice du psychisme inconscient.”*³⁰⁴ Ao procurar estabelecer-se uma comparação entre o consciente e inconsciente é compreensível que exista uma esfera desconhecida, uma zona de indeterminação que se mantém inacessível. É aí, nessa zona que está reservada para o inconsciente, como considerado pelos primeiros investigadores, que se joga o movimento de descerramento da consciência para com o presente. A sobreposição da consciência com essa zona, esse indefinido lugar psíquico, torna-a mais consciente de si e da sua efetividade no mundo. Compromete-a a ser criativa, perante as alteridades exteriores e interiores do ser e do corpo. Reconhece-se o “lugar psíquico” desconhecido porque há algo que resiste, seja interior ou exteriormente, que necessita da intervenção do inconsciente.

Passará a relação entre o corpo e o crescimento dos símbolos, enquanto marcas de um tipo de conhecimento, primeiro por processos de aquisição de consciência e depois por um

³⁰² Lakoff, G., e Johnson, *op. cit.*, p. 21.

³⁰³ Filloux, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 12.

³⁰⁴ *Idem.*

abandono e perda dessa individuação? Parece ser isso que Nietzsche³⁰⁵ sugere, assim como Mikel Dufrenne (1910-1995)³⁰⁶ e Merleau-Ponty citado por este último:

*“In fact, language cannot have an objective signification unless that signification is already immanent in it. Similarly, language cannot awaken in us the mechanism of comprehension unless it has already realized a sort of organic complicity with the object.”*³⁰⁷

Também Carl Gustav Jung nos sugere perceber a passagem do som e dos sentidos das palavras através de uma apropriação mimética do som de algumas delas que remete para a sua origem natural. *“Speech is originally a system of emotional and imitative sounds – sounds which express terror, fear, anger, love.”*³⁰⁸ A maioria destas palavras tem como sentido a representação de uma imagem do mundo. São imagens de ideias sonoras – símbolos sonoros que transformaram a percepção física e corporal que delas temos ainda hoje. *“(…) And sounds which imitate the noises of the elements, the rushing and gurgling of water, the rolling of thunder, the tumults of the winds, the tones of the animal world, and so on (…).”*³⁰⁹ Mas mesmo nestas palavras se pode já notar uma evolução que passa da mera imitação para uma apropriação onde um elemento emocional e afetivo também está presente. *“(…) And, finally, those which represent a combination of the sounds of perception and of affective reaction.”*³¹⁰ Por exemplo, palavras que entrecruzam o medo ou uma qualquer sensação física com um elemento natural, nas quais a sonoridade expressa uma possibilidade de sensação corporal e, por isso, performativa. Em português são disso ilustrativas as seguintes palavras: ciclone, ciclo; furacão; vento, ventania, vendaval, pé-de-vento, borrasca (sinónimo de tempestade e que teve o “v” na sua origem em vez do “b”), ventosidade, voragem, vórtice; rajada, redemoinho, sorvedouro; tornado, torvelinho, turbilhão, tufão. Como refere Carl Gustav Jung, este acoplamento acontece em muitas das línguas modernas europeias.

“Likewise in the more or less modern languages, large quantities of onomatopoeic relics are retained; for example, sounds for the movement of water:

*- Rauschen, risseln, ruschen, rinnen, rennen, to rush, ruscello, ruisseau, river, Rhein Wasser, wissen, wissern, pissen, piscis, fisch.”*³¹¹

³⁰⁵ Em *Origem da Tragédia*.

³⁰⁶ Mikel Dufrenne foi um filósofo francês que trabalhou sobre as questões da estética, prosseguindo o trabalho de Maurice Merleau-Ponty acerca da percepção. Ficou conhecido por ser um autor referido dentro do campo do *existencialismo* e deixou como legado *A Fenomenologia da Experiência Estética* publicado em 1953. Esteve preso, onde entrou em contacto com o trabalho de Karl Jaspers e onde conheceu e privou de perto com o filósofo Paul Ricoeur. Mais tarde, estes dois filósofos acabaram por colaborar num livro acerca da vida e obra de Karl Jaspers.

³⁰⁷ Dufrenne, Mikel, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, North Western University Press, Evanston, 1973, p. 128.

³⁰⁸ Jung, Carl Gustav, *Psychology of the Unconscious*, Dodd, Mead And Company, Nova Iorque, 1949, p. 14.

³⁰⁹ *Idem*, pp. 14-15.

³¹⁰ *Idem*, p. 15.

³¹¹ *Idem*, p. 15.



Fig. 43.
Fotografia de performance
5 Por Momentos,
Laurie Anderson,
1976.

Virgínia Woolf (1882-1945)³¹², no seu livro *As Ondas*³¹³, atribui às palavras perninhas e rabinhos que as fazem mover pelo ar entre os corpos dos seis protagonistas do seu livro. Esta relação do movimento das palavras com as qualidades corpóreas que a autora lhes atribui introduz as questões performativas de forma precisa. Esta é uma linha que vai tocar as qualidades de “fazer” coisas com as palavras que John L. Austin proporá. E é uma das bases do surgimento e do entendimento da performance enquanto tal. Recorde-se o título do seu livro que instaura a relação entre a palavra e uma sua condição performativa: *How to do things with words?*³¹⁴ As palavras são como máquinas, motores, peças de um edifício, pedaços fragmentados do corpo em trânsito entre corpos, permeadas pelas ideias e pelo desejo e vontade de corresponderem às pulsões. São substâncias sonoras e de memórias. Múltiplas forças ali se alojam que nos permitem fazer coisas com elas agindo sobre o mundo que nos rodeia. São veículos que se movem entre o interior e o exterior das nossas consciências, das múltiplas consciências de que somos feitos.

A relação com os outros está implícita na linguagem. É um movimento em direção ao outro mas em simultâneo é uma deslocação para dentro de cada um de nós. É através das linguagens que se traz o mundo para dentro do corpo e se criam dentro dele outros mundos. É através das linguagens que nos vamos apercebendo de que existe um “lá fora” e um “cá dentro” e do caminho que se pode fazer entre esses espaços. “*Thus language is originally and essentially nothing but a system of signs or symbols, which denote real occurrences, or their echo in the human soul.*”³¹⁵

E é através dos sentidos, da percepção corpórea do exterior, que se cria uma apropriação

³¹² Adeline Virginia Woolf foi uma escritora inglesa influente na modernização e renovação da literatura europeia do século XX. Entre as duas guerras mundiais foi uma figura de relevo na sociedade literária e artística de Londres e influente entre o grupo de intelectuais que se auto denominou como o Grupo de Bloomsbury. *Mrs. Dalloway* de 1925, *To the Lighthouse* de 1927, *Orlando* de 1928 são algumas das suas obras mais famosas que têm sido adaptadas para cinema e teatro e muito utilizados para diversas obras performativas. Virginia Woolf sofreu do que se pensa ser hoje a perturbação bipolar, uma disfunção mental que a levou a cometer suicídio, afogando-se entrando para o mar com pedras nos bolsos em 1941 (com 59 anos).

³¹³ Este texto (*The Waves*, na versão original) foi por nós utilizado numa performance, igualmente denominada *As Ondas*, coreografada por Clara Andermatt e com encenação do norte-americano Michael Margota.

³¹⁴ Austin, J. L., *How to do Things with Words*, Oxford University Press, At the Clarendon Press, Oxford, 1962.

³¹⁵ Jung, C. G., 1949, *ibidem*, p. 15.

física que se desloca para dentro do corpo. As relações entre essas imagens e as ideias acopladas aos sons (primeiro) e às palavras (depois) são o que produz uma componente operativa e performativa. Estas relações não são sempre constantes e uniformes – por vezes tem maior pendor o movimento em direção ao exterior do corpo, outras a procura de um equilíbrio entre o interior e o exterior. E é nesse ponto de equilíbrio que, segundo Nietzsche, emergem as maiores obras de arte humana, como é o caso da tragédia grega que surge pelo equilíbrio, pela reconciliação entre o sonho e o corpo. Poderá dizer-se que esse equilíbrio ocorre quando o consciente e o inconsciente fluem e se abraçam?

O que é que nos faz pensar e falar? As palavras em si mesmo são já expressão desta necessidade? Serão as emoções? As formas de uma obra de arte? Segundo Anatole France (1844-1924)³¹⁶, o ato de pensar envolve o corpo e uma tal sensualidade que também ele remete para a Natureza. O que parece ser surpreendente é o afastamento do Universo que o pensamento instaura, segundo o mesmo autor. As palavras instauram um pensamento direto entre a totalidade do funcionamento psíquico e o relacionamento com os outros. Entre algo que temos necessidade de construir em conjunto com os outros de forma objetiva e direta. E ao fazer essa aproximação, ao corrigir as diferenças e deficiências de compreensão, o instaurará o pensamento uma distância do mundo? E, em simultâneo, um chamamento dos outros?

“Thus is our directed thinking, and even if we were the loneliest and furthest removed from our fellows, this thinking is nothing but the first notes of a long-drawn-out call to our companions that water had been found, that we had killed the bear, that a storm was approaching, or that wolves were prowling around the camp.”³¹⁷

Será esse afastamento, como diz Anatole France, que nos conduz a viver fora do Universo? Ao aproximarmo-nos dos outros fomos criando distâncias para com o mundo. Tornou-se, assim, necessário criar uma linguagem que possa conter uma normalização reconhecida e que mantenha um processo experimental de descoberta e apropriação do mundo. Essa é uma das características do surgimento da performance que se distancia da mera linguagem falada.

Esta tensão, entre uma linguagem do corpo que necessita de normalização e as experiências interiores, é um dos pontos de afirmação e de pesquisa das expressões performativas. Contudo, e dada a relação primordial com o corpo, as experiências interiores são o que mais importa para compreender a singularidade de cada um de nós. Sendo que esta tem de ter em paralelo qualidades normativas e de absorção do inesperado e único do mundo interior. É nesse espaço que se procura afirmar e sobrepor as experiências interiores com as experiências do mundo. Ao fazer este tipo de propostas as expressões performativas alargam

³¹⁶ France, Anatole, *Jardin d'Épicure*, apud Jung, C. G., 1949, *idem*.

³¹⁷ *Ibidem*.

também o campo onde se insere a linguagem e o pensamento. “A linguagem subtrai-nos à subjectividade privada.”³¹⁸



Fig. 44.
À esquerda:
fotografia
de performance
I Miss You,
Franko B,
2005;
à direita:
fotografia
de performance
Lips of Thomas,
Marina Abramovic,
2005.

Regressando ao acima referido espaço de perda, há nele um entendimento de pertença de cada um de nós e que é anterior à linguagem, onde nos colocamos numa posição de “outro”. “A linguagem é uma troca que assenta em várias pressuposições. Em primeiro lugar, na certeza de que outros pensam como eu penso, vêem e ouvem como eu, agem e sofrem como eu.”³¹⁹ Assim, a linguagem é já uma separação do eu e implica a criação de um outro com quem converso interiormente. Essa conversa com um outro interior – vulgarmente denominada introspecção – é já um ensaio de diálogo com o outro exterior. Neste sentido a experiência comum terá início como um diálogo interior. “Há uma hermenêutica da vida quotidiana que confere à presumível introspecção a dimensão de uma prática interpessoal.”³²⁰ O que é difícil de compreender é se esta prática teve a sua génese num fórum de si para si – no foro íntimo ou numa prática interpessoal. “Aquilo a que chamamos introspecção é apenas um momento abstracto desta prática interpessoal.”³²¹ As práticas performativas trazem para a superfície do corpo esta experiência comum? E o que ganha ou perde a linguagem ao tornar-se um objeto estético? Ao tornar-se veículo das emoções e sentimentos que se propõe partilhar?

É necessário agora introduzir a noção de que a linguagem, quando usada em contextos estéticos, perde ou transforma as suas qualidades intrínsecas. “In becoming aesthetic, however, language undergoes a radical transformation.”³²² Importa perceber se esses diálogos interiores serão já uma experiência comum e, por consequência, uma experiência

³¹⁸ Changeaux, Jean-Pierre, e Ricouer, Paul, *O que nos faz pensar?*, Edições 70, Lisboa, 2001, p. 73.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ *Ibidem*.

³²² Dufrenne, 1973, *op. cit.*, p. 128.

criativa e estética. “A expressão ‘experiência comum’ não coincide exactamente com o que os cientistas resumem na palavra ‘introspecção’.”³²³ Em que medida serão aqueles diálogos o território disponível para aceder às evocações e às transformações a partir do íntimo? É talvez por isso que o trabalho dos artistas por vezes é feito em estados alterados de consciência. É frequente escutarem-se comentários acerca de obras de arte que foram realizadas debaixo de estados de consciência alterados. O que levou Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)³²⁴ a procurar distanciar-se do seu *Werther*³²⁵ quase até ao fim da sua vida.

*“This is why the real creator does not necessarily resemble his work. He is a body, which originally indifferent can become a skilful instrument of the demon who inhabits him and who is alone capable of that spiritual maturation which makes invention possible. His works proceed from him, but they point to that within him, which is not himself. Before they have been created, the demand that they exist is a demand, which does not come from him. Thus it may be that the artist hears a call without knowing whence it comes: interior intimo meo.”*³²⁶

6. A construção do corpo desnudado

No final do século XVIII, Immanuel Kant (1724-1804)³²⁷ dedicou uma parte importante do seu último trabalho, *Antropologia de um ponto de vista pragmático*³²⁸, à discussão e reflexão da consciência que temos das nossas ideias. “(...) *Ter ideias e, no entanto, não ter consciência delas, parece ser uma contradição; como podemos saber que temos essas ideias,*

³²³ Changeaux e Ricouer, 2001, *op. cit.*, p. 73.

³²⁴ Johann Wolfgang von Goethe foi um poeta alemão, dramaturgo, escritor, cientista, estadista, diretor de teatro, crítico e considerado a maior figura literária alemã da era moderna. Goethe é a única figura literária alemã, cujo alcance e posição internacional se tornou igual aos dos filósofos maiores da Alemanha (que muitas vezes mergulharam e procuraram influências em suas obras e ideias) e, também, compositores (que muitas vezes usaram os textos de suas obras para música). Na cultura literária dos países de língua alemã os seus escritos têm sido avaliados como um valor de “clássicos”. Numa perspectiva europeia, ele aparece como o representante central e insuperável do movimento romântico. A obra de Goethe pode ser igualada na importância à de William Shakespeare e de Dante. A sua obra *Fausto* é também, o maior poema Europeu desde o *Paraíso Perdido* de John Milton e da *Divina Comédia* de Dante Alighieri.

³²⁵ *Werther* ou, mais corretamente, *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, é um difuso romance autobiográfico num formato epistolar que foi publicado pela primeira vez em 1774. A edição revista apareceu em 1787. Foi uma novela importante do período *Sturm und Drang* na literatura alemã e, mais tarde, influenciou o movimento romântico mais tarde na literatura europeia. Goethe, com 24 anos de idade na época, terminou *Werther* em seis semanas de escrita intensiva entre janeiro e março de 1774. Este livro iria rapidamente torná-lo uma das primeiras celebridades literárias internacionais.

³²⁶ Dufrenne, 1973, *op. cit.*, p. 32.

³²⁷ Immanuel Kant foi um filósofo alemão considerado ainda hoje uma figura central da filosofia moderna. Kant argumentou que os conceitos fundamentais da mente humana definem a estrutura da experiência humana e que a razão é a fonte da moralidade. Argumentou, ainda, que a estética surge de uma faculdade de julgamento desinteressado, que espaço e tempo são formas da nossa sensibilidade e que o mundo, tal como ele é “em si”, é incognoscível.

³²⁸ Kant, Immanuel, *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, Iluminuras, São Paulo, 2006.

*se não temos consciência delas?”*³²⁹ Esta frase resume bem o que é a passagem de um modo de estar no mundo que procura o controlo das forças que o regem para uma outra maneira de ser. Demonstra a noção de que o mundo é maior do que aquilo que podemos alcançar e de que mesmo dentro de nós existem forças e fenómenos que não estamos habilitados a conter. Procurará, por certo, a arte da performance exaltar o sentir e o modo de compreender o que somos neste mundo e fá-lo de forma diferente daquela que a arte mimética utilizava anteriormente.

*“To have ideas, and yet not be conscious of them, there seems to be a contradiction in that; for how can we know that we have them, if we are not conscious of them? Nevertheless, we may become aware indirectly that we have an idea, although we are not directly cognizant of the same (Kant, 1798/1978, p. 18).”*³³⁰

Esta contradição aparente entre o que pensamos e a consciência que temos desses mesmos pensamentos é uma visão performativa e já muito avançada da relação entre a consciência e o corpo. Kant aceitava as ideias de Leibniz (1646-1716)³³¹ sobre a distinção entre percepções inconscientes e percepções conscientes, interconectando-as entre si numa forma de pensamento consciente mais abrangente. Já no século XIX, Johann Friedrich Herbart (1776-1841)³³² apresentava uma definição de *limen* nas concepções de Leibniz. Definiu este conceito de *limen* como um limite ou limiar sensorial, uma espécie de território ou terra de ninguém, onde se desenrola uma batalha mental entre várias percepções, muitas delas inconscientes, que competem entre si, para emergirem na consciência como uma forma de representação. É já significativa aqui a influência que estas noções virão a ter no desenvolvimento das teorias da psicanálise freudiana.

*“One of the older ideas can be completely driven out of consciousness by a new much weaker idea. On the other hand its pressure there is not to be regarded as without effect; rather it works with full power against the ideas, which are present in consciousness. In thus causes a particular state of consciousness, though its object is in no sense really imagined (Herbart, 1816/1881, p. 19).”*³³³

³²⁹ Trad. nossa.

³³⁰ Kant, Immanuel, *apud* Kihlstrom, John F., em <http://socrates.berkeley.edu/~kihlstrm/rediscovery.htm>, p. 6., consultado em 14 setembro de 2014.

³³¹ Gottfried Wilhelm Leibniz foi um filósofo racionalista alemão que fez contribuições significativas em diversas áreas que abrangem a matemática, a física, a lógica, a ética e a teologia. Leibniz não deixou uma obra canónica que se destaque como peça única e abrangente da sua filosofia. A fim de compreender o sistema filosófico de Leibniz, é preciso construí-lo através de vários dos seus ensaios, livros e correspondências. Como resultado, há várias maneiras de explicar a filosofia de Leibniz e a sua teoria da verdade, segundo a qual a natureza da verdade consiste na conexão ou inclusão de um predicado num assunto ou sujeito.

³³² Johann Friedrich Herbart foi um filósofo e psicólogo alemão, sendo considerado o fundador da moderna pedagogia enquanto disciplina académica. É-lhe atribuída, ainda, a invenção das teorias e dos conceitos de associação que mais tarde foram utilizadas pelas psicologias dinâmicas. Herbart é hoje em dia recordado enquanto filósofo pós-kantiano que se opôs às teorias de Hegel, particularmente no que diz respeito às questões estéticas. A sua relação com a evolução do conceito de inconsciente é também reconhecida.

³³³ *Idem.*

Os conceitos de limiar e de *limen* definiram a agenda para a continuidade de pesquisas e definições que durante o século XIX emergiram no seio das disciplinas de psicologia e suas derivadas. Incluiu-se um outro aspeto, que virá mais tarde a ser desenvolvido, relacionado com a percepção subliminar³³⁴ que muito influenciará a leitura reflexiva acerca do olhar. E, conseqüentemente, terá uma grande importância no desenvolvimento de uma estética da performance.

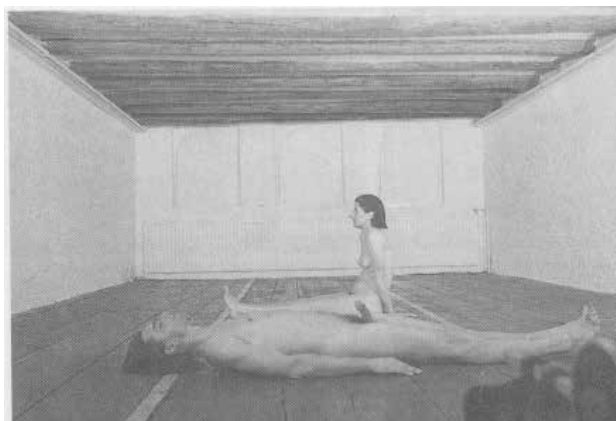


Fig. 45.
Fotografia de performance
e instalação
Projeção Infinita,
Marina Abramovic/Ulay,
1976.

Aos poucos, com base nas observações clínicas dos psicólogos, foi surgindo a possibilidade de existir uma psique inconsciente. Este facto foi, no entanto, contrariado por muitos filósofos e cientistas. Contudo, Carl Gustav Jung escreve sobre o tema da vida psíquica: “(...) afirmam ingenuamente que uma tal suposição implicaria a existência de dois sujeitos, ou, em linguagem vulgar, de duas personalidades no mesmo indivíduo. Mas é precisamente isso que ela implica, e com razão.”³³⁵ Ou seja, existe uma vida psíquica consciente e uma ou traque nos é inacessível por ser inconsciente. O que aqui se vislumbra é um desdobramento de seres dentro do nosso psiquismo e a ideia de que não somos conscientes de todas essas formas de organização interior, de todos os seres que nos habitam.

É significativa esta dualidade entre consciente e inconsciente onde se inclui a possibilidade de existir uma estrutura psíquica que permita a existência de várias personalidades dentro de uma mesma pessoa. No nosso entender, essa é uma das fontes e/ou impulsos que levam ao surgimento da performance para lá da existência do teatro. Ou seja, a constatação de que somos vários num único corpo colide com a noção clássica de criação de uma personagem pelo ator. Um ator – que detém em si uma personalidade contida e estanque – transforma o seu corpo de modo a tornar-se numa outra personagem. O performer, por sua vez, vai adotar esta multiplicidade de estados de consciência que derivam de várias personagens ou

³³⁴ O termo “subliminar” remete para um tipo de percepção que está por debaixo ou que é inferior ao limiar da consciência.

³³⁵ Jung, C. G., *apud* Bouveresse, Renée, em *INCONSCIENTE COLECTIVO*, Mousseau, Jacques e Moreau, Pierre-François, *Dicionário do inconsciente*, VERBO, Lisboa e São Paulo, 1984, p. 311.

subdivisões do ser e assumir-se como presença e multiplicidade.

É nesse espaço, que de algum modo está relacionado com esta alteração das múltiplas consciências e inconsciências de que somos feitos, que o evento surge. O evento distancia-se do espetáculo pelo efeito de participação do espectador que deixa o seu papel passivo e passa a ser instado a ser criador participativo e ativo no acontecimento artístico. É esta separação entre evento e espetáculo, e entre as personagens e a ação criada em partilha entre espectador e ator, que abre a possibilidade de a performance emergir. O evento é algo próximo da atividade humana quotidiana em que as questões de desdobramento de personalidade remetem para o corpo e para a sua existência no espaço. É um acontecimento que procura tornar-se mais próximo da vida e do mundo.

Como nos recorda Maurice Merleau-Ponty acerca desta consciência do ser no mundo:

*“Se minha mão esquerda toca a minha mão direita e se de repente quero, com a mão direita, captar o trabalho que a esquerda realiza ao tocá-la, esta reflexão do corpo sobre si mesmo sempre aborta no último momento: no momento em que sinto minha mão esquerda com a direita, correspondentemente paro de tocar minha mão direita com a esquerda.”*³³⁶

Utilizando a mesma metáfora das mãos que tocam uma na outra, Carl Gustav Jung diz-nos que o facto de existirem vários sujeitos dentro de uma mesma pessoa não pode ser entendido como um fenómeno patológico reservado ao neurótico – *“cuja mão direita não sabe o que faz a mão esquerda.”*³³⁷

Há um limite para a consciência destas personagens que torna pacífica a sua existência. Isso explica por que razão uns não conhecem os outros dentro de nós e os atropelam. O que não contradiz a crescente tomada de conhecimento e influência que este saber nos trouxe.

Esta divisão interior faz parte de uma herança comum da humanidade e é estrutural. Ou seja, é parte integrante da *“estrutura cerebral herdada”*³³⁸ que permite ao indivíduo dividir-se internamente de modo sucessivo. Sendo assim, a inconsciência é uma zona desconhecida que influencia a estrutura do pensamento e do comportamento. Esta influência vai muito para além dos conteúdos que, segundo Freud, vindo do inconsciente, podem de um momento para o outro passar para o nível da consciência. A percepção que temos de nós e do exterior é compreendida como uma forma de apreensão do mundo pelo corpo e, em consequência e simultaneamente, como uma impossibilidade que remete para uma zona de invisibilidade ou, podemos dizer, de inconsciente.

“Mas este malogro de último instante não retira toda a verdade a esse meu pressentimento de poder tocar-me tocando: meu corpo não percebe, mas está como que construído em torno da percepção que se patenteia através dele por todo o seu arranjo interno, por seus

³³⁶ Merleau-Ponty, Maurice, *O Visível e o Invisível*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2009, p. 20.

³³⁷ Jung, C. G., *apud* Bouveresse, Renée, *op. cit.*, 1984, p. 311.

³³⁸ Este conceito é assumido tanto por Carl Gustav Jung, na sua obra *A Energia Psíquica*, como por Maurice Merleau-Ponty em *O visível e o Invisível*.

*circuitos sensório-motores, pelas vias de retorno que controlam e relançam os movimentos, ele se prepara, por assim dizer, para uma percepção de si, mesmo se nunca se é ele que ele próprio percebe ou ele quem o percebe.”*³³⁹



Fig. 46.
Fotografia de performance
Homage to Pre-History,
Sankai Juku,
1984.

É esta faculdade de percepção do corpo pelo corpo, que promove a existência de vários seres dentro do mesmo órgão. Desta forma, o inconsciente é bastante mais do que um repositório ou um depósito de coisas que aconteceram algures no passado, ligado às nossas memórias e acontecimentos vividos. Entrevê-se aqui os mecanismos da memória a que Tadeusz Kantor procura aceder.

É também ali – nessas zonas de ocultação e de revelação – que se torna possível o surgimento de ideias novas e criadoras que nunca foram tornadas conscientes em nenhum momento já vivido. “*A faculdade de atingir um filão particularmente rico desse material, e de o transformar em filosofia, em literatura, etc., constitui aquilo a que normalmente se chama génio.*”³⁴⁰ Podemos afirmar que é neste “espaço do corpo” que nascem as percepções de algo que não conhecemos ainda. Talvez seja mais apropriado chamar-lhe “mecanismos orgânicos do corpo”, apesar do paradoxo. Nesses mecanismos, e através da sua atividade, emerge em nós um mundo privado que se torna percepção de nós mesmos, ainda que não saibamos como ou de onde essas formas de memórias e de materiais chegam. “*Antes da ciência do corpo – que implica a relação com outrem – a experiência de minha carne como ganga da minha percepção ensinou-me que a percepção não nasce em qualquer lugar, mas*

³³⁹ *Ibidem*, pp. 20-21.

³⁴⁰ Jung, C. G., *apud* Bouveresse, Renée, *op. cit.*, 1984, p. 311.

emerge no recesso de um corpo.”³⁴¹ É interessante este nascer de uma percepção de um lugar escondido do corpo que aqui nos sugere Maurice Merleau-Ponty. É nesta capacidade de perscrutar o invisível – que é um dos mecanismos de descoberta e de construção interior que se desenvolveu com o surgimento do inconsciente enquanto forma e/ou espaço constituinte do nosso corpo – que a performance vai promover a sua matéria por excelência. É esse o nosso entendimento.

É nesses recessos de um corpo que nascem as imagens e as ideias contidas nos sonhos, e/ou que nos assolam sem que saibamos de onde vêm, e que não podem ser atribuídas unicamente a um fenómeno da memória. Estas imagens e ideias exprimem pensamentos que nunca tinham estado no limiar da consciência e que nunca tinham sido pensados. A teoria romântica de Jung considerava o inconsciente “*como aquilo que completa e compensa o consciente*”, enquanto Freud concebia o inconsciente “*em termos de conflito e oposição*”³⁴². O termo “inconsciente” (como significado da vida inconsciente) foi introduzido na língua francesa cerca de 1860 pelo escritor suíço Henri Amiel (1821-1881), mas apenas em 1878 foi admitido no *Dictionnaire de l'Académie Française*. Apesar deste facto, o inconsciente sempre fez parte integrante da humanidade. A existência do inconsciente como uma zona obscura da vida humana sempre se colocou e sempre existiu, sempre fez parte da nossa história, mesmo que não tivéssemos consciência de que o estávamos tomando como real.

No Ocidente conseguiu-se passar de um inconsciente ignorado para uma revelação do mesmo à custa de longos períodos de afirmação e de negação. Foi necessário que a consciência se afirmasse como preponderante e de forma soberana. Ao orgulho de nos afirmarmos conscientes de estar plenamente na posse de todas as nossas faculdades veio agarrada a possibilidade de dar visibilidade e existência ao inconsciente – o que explica a divisão entre estes dois lados do nosso psiquismo e a forma como os entendemos e aceitamos, talvez mesmo ainda hoje em dia.

Dando primazia à consciência e ao pensamento³⁴³, tornou-se possível a existência de um fundo sobre o qual se destacava essa qualidade. “*Descartes estabeleceu a diferença entre espírito e matéria.*”³⁴⁴ Ao distinguir o corpo do espírito – atribuindo a este último a condição de consciência de si – impõe uma redução à consciência que a separa do corpo. No *Discurso do Método*, que iria marcar a evolução do pensamento ocidental durante mais de dois séculos, Descartes afirma que “*(...) a alma pela qual sou o que sou é inteiramente distinta do corpo, mais fácil mesmo de conhecer que este, o qual, embora não existisse, não impediria*

³⁴¹ Merleau-Ponty, *op. cit.*, 2009, p. 21.

³⁴² Jung, C. G., *apud* Bouveresse, Renée, *op. cit.*, 1984, p. 312.

³⁴³ Não podemos deixar de evocar Descartes que coloca esta primeira separação entre partes do corpo. “*(...) Antes de Descartes definir o dualismo não havia motivo algum para tornar possível a existência de um psiquismo inconsciente num domínio separado do espírito*”, Whyte, Lancelot, *apud* Mousseau, Jacques, e Moreau, Pierre-François, *Dicionário do inconsciente*, VERBO, Lisboa e São Paulo, 1984, p. 272.

³⁴⁴ *Idem*.

que ela fosse o que é.”³⁴⁵ Uns anos mais tarde, na sua obra *Meditações Metafísicas*³⁴⁶, dirá mesmo: “A verdade é que eu, ou seja, a minha alma, pela qual eu sou o que sou, é completa e verdadeiramente distinta do meu corpo, podendo mesmo existir sem ele.”³⁴⁷ É notável esta afirmação que retira ao corpo toda a capacidade de se tornar consciente enquanto mundo. A separação que Descartes institui é total, implicando uma visão do corpo separado do mundo. É bastante importante este momento em tudo o que se lhe vai seguir, incluindo a necessidade de definir, então, as partes que se dissociaram entre elas.

É neste salto entre este estado de compreensão do mundo e o que se lhe seguirá, quase três séculos depois, que pensamos o surgimento da performance como um novo estado de consciência. Foi esta mesma divisão que levou à reclassificação da noção de consciência. Essa força de compreender o que somos e o que fazemos para nos tornarmos conscientes levou à necessidade de abrir espaços à expressão, incluindo-se aqui as artísticas, que levou ao eclodir da performance por fora das disciplinas tradicionais. É, assim, consequência da introdução de uma concepção do corpo como matéria pensante e consciente, que se vão despoletar as motivações e os impulsos para o surgimento de uma expressão que lhe esteja intimamente associada – neste caso, a performance e a consciência, os significados e valores dos gestos e das ações que o corpo produz³⁴⁸.

Em 1964 Maurice Merleau-Ponty coloca a relação das percepções e do corpo, e por isso da nossa consciência delas, da seguinte forma: “As coisas verdadeiras e os corpos que percebem não se situam, desta vez, na relação entre minhas coisas e meu corpo.”³⁴⁹ A separação entre o corpo e percepção do mundo é nesta fase já muito difícil de fazer e de aceitar. As coisas do consciente e do inconsciente misturam-se e influenciam-se, como vimos, num diálogo permanente. A percepção exterior e a percepção do corpo e do seu interior caminham em conjunto. Como se faz então essa integração de uma fragmentação que parece eclodir do próprio centro da consciência? Corpo e mundo serão parte integrante um do outro? Separam-se e juntam-se? Como? E onde? “Uns e outros, próximos ou afastados, estão em todo o caso, justapostos no mundo, e a percepção que talvez não esteja ‘em minha cabeça’, não está em parte alguma a não ser em meu corpo como coisa do mundo.”³⁵⁰ É ao corpo que faz parte do mundo que incumbe essa justaposição “de uns e outros no mundo”³⁵¹?

³⁴⁵ Descartes, Renato (sic), *Discurso do Método e Tratado das Paixões da Alma*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1968, pp. 40-41.

³⁴⁶ Descartes expõe nas *Meditações Metafísicas* (1641) a sua doutrina sobre as questões de Deus e da alma de modo mais amplo e completo do que no *Discurso do Método*, onde ele se contentou com alguns princípios. Na obra *Meditações Metafísicas* a filosofia cartesiana é exposta não segundo um esquema autobiográfico, mas com um tom próprio e sistemático de pendor filosófico, por ser destinado a filósofos.

³⁴⁷ Descartes, René, *Meditações Metafísicas* (Sexta Meditação), *apud* Mousseau, Jacques, e Moreau, Pierre-François, *op. cit.*, 1984, p. 274.

³⁴⁸ É também neste espaço que a dança tem um impulso reforçado enquanto expressão artística.

³⁴⁹ Merleau-Ponty, M., *op. cit.*, 2009, p. 21.

³⁵⁰ *Idem.*

³⁵¹ *Idem.*

Lancelot Law Whyte (1896-1972) em 1960 determinou o aparecimento das palavras “consciente” e “consciência” nas principais línguas europeias. Em inglês, o termo “*conscious*” surgiu em 1620 e significava “aquilo que conhecemos interiormente”. Já nesta fase se sobrepunha a percepção do que vemos no exterior e aquilo que passamos a ver ou a conhecer interiormente. Em 1675 apareceu a palavra “*consciousness*” que remetia para a ação de “estar consciente”. E, por sua vez, “*Self-consciousness*” surgiu em 1690 e remetia para estar “consciente dos seus próprios pensamentos”. É de notar que o *Discurso do Método* de René Descartes data de 1637 e que todas estas definições se lhe seguem e são como que desenvolvimentos daquilo que nessa obra o filósofo francês afirmou sobre estar consciente do espírito.

Em alemão os termos equivalentes surgem na mesma época. Em francês, como vimos, surgem um pouco mais tarde, o que parece fazer sentido dada a influência do pensamento de Descartes no país. As ideias cartesianas que se inscrevem nos domínios da linguagem vêm desembocar no surgimento do inconsciente como estritamente ligado ao corpo. “*O psiquismo tinha sofrido a amputação de uma parte que era preciso restituir, para que ele pudesse ser de novo reconstituído na totalidade.*”³⁵² A vida do corpo, ligada ao inconsciente sofreu esta recusa de lhe dar importância dado que isso significaria reduzir a validade das ideias de Descartes



Fig. 47. Fotografia de performance de Tatsumi Hijikata, s.d.

³⁵² Mousseau, Jacques, e Moreau, Pierre-François, *op. cit.*, 1984, p. 275.

A contenda entre consciente e inconsciente foi tomando diversas formas. A consciência foi diretamente ligada à razão e a tudo o que lhe está associado, como seja o espírito científico e o racionalismo de que o mundo deveria então ser feito. O inconsciente está ligado ao irracional, ao inexplicável, incluindo a natureza e o corpo.

Contudo, esta simplificação pouco tempo durou. A relação da consciência com o espírito científico foi ficando pouco a pouco mais reduzida.

*“No entanto viria a ser o próprio desenvolvimento da ciência o que acabou por destituir essa dimensão absoluta das suas leis e postulou o conhecimento científico, não tanto como uma descoberta, mas como uma construção (cf.: Bachelard 1934, 1938). Também Thomas Kuhn (1970) mostrou como a história da ciência consta de várias revoluções científicas.”*³⁵³

O que se vai compreendendo é que o conhecimento é uma pele que recobre o mundo, como uma fina camada de areia que lemos como um mapa, como nos diz Jorge Luís Borges³⁵⁴. É sobre esse mapa que nos orientamos e que nos movemos em conjunto, sobre uma camada de simbólico que nos une a todos e nos faz mover e orientar-nos no espaço e no tempo.

*“Estas revoluções são casos em que novas metáforas substituem as anteriores. As teorias científicas bem-sucedidas são aquelas para as quais há uma alargada evidência profundamente convergente (a evidência para a teoria científica é convergente quando os resultados suportam uma mesma hipótese explicativa).”*³⁵⁵

Ora, se acima do mapa, no que chamamos de real, nos movemos e nos vemos a mover, também por debaixo desse mapa, e mesmo por causa dele, se vai impondo um conjunto de resistências e aderências que o modelam. São essas qualidades que estão hoje em dia a ser reorganizadas e recolocadas no espaço. As questões que antes se colocavam para a ciência colocam-se hoje também para a nossa vida quotidiana.

*“Metaphysics, for example, is a fancy name for our concern with what is real. Traditional metaphysics asks questions that sound esoteric: What is essence? What is causation? What is time? What is the self? But in everyday terms there is nothing esoteric about such questions.”*³⁵⁶

O que significa que na atualidade as motivações, metodologias e temáticas da ciência se têm vindo a alargar e distender significativamente.

³⁵³ Correia, José Salgado, em <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> vol. 1, n.º 2, 2013, s.p.

³⁵⁴ Borges, Jorge Luis, *História Universal da Infância* (1935), Editora Schwarcz, Companhia das Letras, São Paulo, 2012.

³⁵⁵ Correia, José Salgado, *loc. cit.*, 2013, s.p.

³⁵⁶ Lakoff, G., e Johnson, M., *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, Nova Iorque, 1999, p. 9.

7. O inconsciente como elemento aglutinador da experiência



Fig. 48.
Fotografia
de performance
Sitting/Swaying:
Event for Rock
Suspension,
Stelarc,
1980.

A crescente importância do inconsciente torna-se uma metáfora que compara a nossa psique a um icebergue: este apenas tem uma pequena parte visível, encontrando-se a restante submersa. Segundo Gustav Teodor Fechner (1801-1887), psicólogo alemão, a parte visível, cerca de um oitavo, corresponde à nossa consciência, e aquela que não conseguimos ver, os restantes sete oitavos, corresponde ao nosso inconsciente. Esta afirmação parece, no entanto, não ter uma correspondência exata com as ideias de Fechner ou de Freud. Segundo as nossas investigações é difícil encontrar onde tal afirmação surge nas suas obras. Sabe-se, apenas, que de acordo com Ernest Jones, no primeiro volume da sua biografia de Freud surge escrito que Fechner “(...) *likened the mind to an iceberg which is nine-tenths under the water*”³⁵⁷.

As informações e as pesquisas sobre o inconsciente sucederam-se e ampliaram-se muito durante os séculos XVIII e XIX. É já no final do século XIX que um filósofo alemão, de seu nome Eduard von Hartmann, se encarrega de reunir num único livro, *Filosofia do Inconsciente*, todos os conhecimentos que na altura existiam sobre este assunto³⁵⁸. “Le

³⁵⁷ Fechner, G. T., *apud* Jones, Ernst, *Elemente der Psychophysik*, 1860, Bd. II. S. 521. e Jones, Ernst, *Sigmund Freud: Life and Work*, vol. 1, Hogarth Press 1953, p. 410. No entanto, parece que foi encontrada uma referência anterior que se refere à teoria do icebergue e que remete para uma citação de um desconhecido, Gilbert Murray, que data de outubro de 1900. O artigo de Gilbert Murray foi publicado no mesmo ano de *A Interpretação dos Sonhos* de Sigmund Freud e cita o filósofo alemão que terá falecido em 1840, o que a torna a sua referência a mais antiga que se consegue encontrar.

<http://ttl.com/Forums/showthread.php?t=132448> e <https://www.mail-archive.com/tips@acsun.frost-burg.edu/msg17378.html> consultados em 25 de janeiro de 2016.

³⁵⁸ O livro *Filosofia do Inconsciente* de Eduard von Hartmann, surgiu em 1869 e iria influenciar o trabalho de Freud e de Jung na construção das suas teorias acerca do inconsciente. Hartmann analisa o trabalho de vários filósofos alemães e discute de forma inclusiva as ideias dos Vedas indianos, bem como recolhe um grande número de dados sobre a percepção, a associação de ideias, a inteligência, a vida emocional, o instinto, os traços de personalidade, o destino individual, e o papel do inconsciente no desenvolvimento da linguagem, da religião, da história e da vida social. Nesse livro, ainda, o autor refere-se ao que Jakob Böhme, Friedrich von Schelling e Arthur Schopenhauer apelidaram de “vontade” como sendo o inconsciente. Ali podemos perceber uma tentativa de reconciliar Schopenhauer, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Gottfried Wilhelm Leibniz, e outros filósofos a partir dos quais ele argumenta que o Inconsciente Absoluto é tanto a vontade como a ideia

systeme de von Hartmann (...) est avant tout, speculation metaphysique.”³⁵⁹

De certa forma esta coleção de dados exaustiva e enciclopédica significa o fim de uma época e de uma forma de abordar o inconsciente. Consistindo numa tentativa de fixar todo o conhecimento e todas as perspectivas sobre este aspeto da nossa psique, é a sua própria extensão que a fragiliza e que em simultâneo lhe traz valor, como assinalamos:



Fig. 49.
Fotografia de performance
Cleaning the Mirror,
Marina Abramovic,
1995.

“Hartmann ascribed a number of specific functions to the Unconscious (vol. 2, pp. 38-39):

- 1. The Unconscious forms and preserves the organism, repairs its inner and outer injuries, appropriately guides its movements, and mediates its employment by the conscious will.*
- 2. The Unconscious supplies every being in its instinct with what it needs for self-preservation, and for which its conscious thought does not suffice.*
- 3. The Unconscious preserves the species through sexual and maternal love and conducts the human race historically steadily to the goal of its greatest possible perfection.*
- 4. The Unconscious often guides men in their actions by hints and feelings, where they could not help themselves by conscious thought.*
- 5. The Unconscious furthers the conscious process of thought by its inspirations, and in mysticism guides mankind to the presentiment of higher, supersensible unities.*
- 6. It makes men happy through the feeling for the beautiful and artistic production.”*³⁶⁰ ³⁶¹

que, respetivamente, influenciam a existência do mundo e a sua natureza ordenada. A vontade apareceria no sofrimento e a ideia na ordem e na consciência das coisas.

³⁵⁹ Hartmann, Eduard von, *apud* Filloux, Jean-Claude, *op. cit.*, Paris, 2009, p. 11.

³⁶⁰ Kihlstrom, John F., *loc. cit.*, 1993-2007, p. 11.

³⁶¹ “Hartmann atribuiu um número de funções específicas ao inconsciente (vol. 2, pp. 38-39):

1. O Inconsciente dá forma e preserva o organismo, repara as suas lesões internas e externas, orienta adequadamente os seus movimentos, e medeia o seu emprego e utilização através da vontade consciente.
2. O Inconsciente fornece a cada ser as fontes necessárias, através do instinto, com o que ele precisa para a autopreservação, e para o qual o seu pensamento consciente não é suficiente.
3. O Inconsciente preserva a espécie através do amor sexual e do amor maternal e conduz a raça humana histórica e continuamente para a sua meta que é atingir a maior perfeição possível.
4. O Inconsciente muitas vezes orienta os homens em suas ações com pressentimentos e sentimentos, exatamente onde eles não se podem ajudar a si mesmos através do pensamento consciente.

Assim, a análise pré-freudiana da vida mental partindo das tentativas sucessivas de compreensão do inconsciente, procurando desenhá-lo e definir a sua estrutura, atingiu o seu limite com Eduard von Hartmann e a sua mencionada obra *Filosofia do Inconsciente*. Um dado curioso é que este trabalho foi extremamente popular. Os seus três volumes tornaram-se extremamente procurados, o que nos dá conta do interesse geral por estas matérias³⁶², e foi traduzida para inglês e francês.

Para Hartmann, o universo era governado pelo *Inconsciente*³⁶³. “*Il s’agit d’une sorte de panthéisme hégélien où l’Inconscient représente l’âme universelle, l’Un Tout qui apporte au sein de la nature une logique immanente.*”³⁶⁴ Uma e outra vez, Hartmann apresenta o inconsciente como algo que está em todo o Universo e em toda a matéria. Funciona como elemento agregador, como se todas as coisas tivessem uma dimensão de participação numa ordem universal das coisas. O que o distingue é um aspeto extrassensível que lhe está associado – algo que o aproxima de um cariz religioso ou animista, ou de uma energia. A questão da energia, como já vimos, é muito relevante para uma das possíveis definições do inconsciente enquanto algo tangível. É essa necessidade de o tornar palpável que o aproxima e o relaciona também com o corpo.

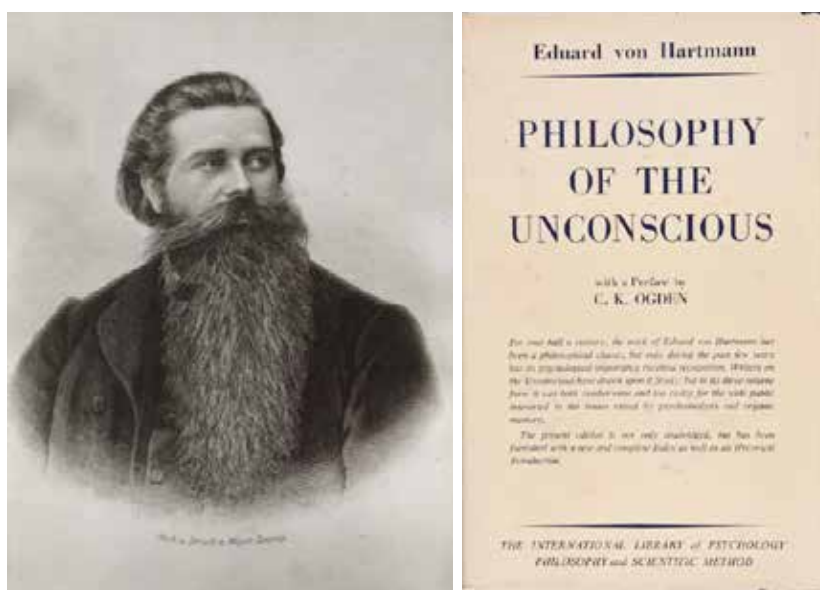


Fig. 50. À esquerda: fotografia de *Eduard von Hartmann*, s.d.; à direita: fotografia de capa do livro *Philosophy of the Unconscious*, Eduard von Hartmann, 1884.

5. O Inconsciente promove o processo consciente do pensamento através das suas inspirações, e do misticismo, orientando a humanidade para o pressentimento da existência de entidades superiores suprassensíveis.
6. Ele faz os homens felizes através dos sentimentos proporcionados pela fruição da beleza e das coisas artísticas” (trad. nossa).

³⁶² Tendo tido um total de 12 edições (nove delas na Alemanha), sendo que a última foi publicada já em 1923.

³⁶³ A letra maiúscula inicial na palavra *Inconsciente* é da sua responsabilidade e atesta o valor e a importância dada pelo autor a este aspeto da nossa psique.

³⁶⁴ Hartmann, Eduard von, *apud* Filloux, Jean-Claude, *op. cit.*, 2009, p. 11.

Segundo Hartmann, o *Inconsciente* consistia numa força dinâmica altamente inteligente composta por três camadas: o “*Inconsciente Absoluto, no qual estava representada a mecânica do universo físico; o Inconsciente Fisiológico, subjacente à origem, à evolução, ao desenvolvimento e aos mecanismos da vida; e o Inconsciente Relativo*”³⁶⁵, que Hartmann considerava ser a origem da vida mental consciente. “(...) *Il est établi que non seulement l’inconscient intervient dans les processus de la vie organique, mais encore que l’activité consciente de la pensée repose nécessairement sur une activité inconsciente.*”³⁶⁶

O “*Inconsciente Relativo*” de Hartmann é o que tem maior aceitação e utilização por parte dos investigadores atuais. John Kihlstrom³⁶⁷, Professor do Departamento de Psicologia da Universidade de Berkeley, Califórnia, que prefere chamar-lhe “inconsciente psicológico”, associa este conceito aos estados mentais e processos que influenciam as nossas experiências, o pensamento e a ação fora da esfera da consciência e dos fenómenos que nos rodeiam, e que são independentes dos mecanismos de controlo voluntário. “*Hartmann a eu, en effet, le mérite de distinguer clairement l’inconscient dans la vie corporelle et l’inconscient dans l’esprit humain*”³⁶⁸. É esta separação e a consequente relação com o corpo que nos concerne. A conexão destes dois aspetos, corpo e inconsciente, surge em vários autores, como, por exemplo, em Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche, ou nos investigadores ligados à psicologia experimental Johann Friedrich Herbart, Hermann Helmholtz, Gustav Fechner, ou, ainda, nos pioneiros dos tratamentos terapêuticos a partir deste mesmo inconsciente, como sejam Pierre Janet, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung ou Alfred Adler. Mas em Hartmann é estabelecida uma associação direta. Este espaço é relevante para perceber as ligações que se estabeleceram com as artes e, nomeadamente, com o eclodir da performance enquanto expressão deste inconsciente ligado ao corpo. “(...) *L’organisme, en effet, est inexplicable comme simple mécanisme; il y a un psychisme de l’organisme, et c’est l’inconscient.*”³⁶⁹. Sublinhe-se a sugestão de que o organismo pode ser considerado como uma simples montagem de partes funcionais, uma tentação para dividir e separar partes do organismo dito corpo – a vida do espírito e a vida do corpo. A analogia com um mecanismo é também sinónimo de uma época enfeitiçada pela descoberta e visão das máquinas e do seu poder de transformação. Aqui o corpo é entendido como um mecanismo que suporta algo superior e mais elevado – o espírito (ou a mente), ou mesmo a alma. A sobreposição do corpo, do inconsciente e da alma vão assim no mesmo sentido de uma visão dualista. Apenas a desmultiplicam sucessivamente onde surge esta associação do corpo como um veículo da alma. Esta é uma visão que idealizava e propunha uma separação entre corpo e mente e que atribuía ao corpo uma função mecânica. Hartmann segue na mesma linha, apesar de

³⁶⁵ *Idem.*

³⁶⁶ *Idem.*

³⁶⁷ Não nos foi possível encontrar dados referentes ao nascimento do autor.

³⁶⁸ *Idem.*

³⁶⁹ *Idem.*

considerar e de dar importância ao inconsciente e de lhe atribuir um espaço e uma função própria e importante.

Ora, é nesse espaço que se insinua a construção de sentidos simbólicos a partir do corpo e das suas ligações ao universo e à alma como parte desse todo. “*L’instinct, de même, présente une finalité inconsciente; il est une activité qui poursuit un but sans en avoir conscience.*”³⁷⁰

Todavia, e mais uma vez, a questão da falta de consciência do inconsciente é sublinhada e é-lhe atribuída uma qualidade negativa.

Deve-se ao trabalho enciclopédico de Hartmann a noção muito comum, que ainda hoje é fundamental, de que o uso do inconsciente demonstra capacidades e poderes superiores aos disponíveis pela consciência vulgar. Veja-se, por exemplo, como o autor atribui a necessidade de um organismo se alimentar a ações e mecanismos que estão para além da nossa consciência ativa. Ou seja, os sinais que nos dizem que temos fome e que temos necessidade de comer e de alimentar o organismo são parte integrante do instinto e por isso, segundo Hartmann, do inconsciente.

*“La nutrition demande également l’action dirigeant d’un principe psychique: ‘Puisque, dit Hartmann, aucune explication matérialiste ne peut rendre compte de ce changement si intelligent, il faut bien le rapporter à l’intervention intelligente d’une volonté intelligente.’”*³⁷¹

As novas ciências cognitivas têm também procurado contrariar a noção de que todas as atividades do organismo dependem em absoluto da consciência. Têm procurado corrigir algumas destas noções, mas que de alguma forma se mantêm como uma das suas mais relevantes descobertas. Ou, de certo modo, poderá dizer-se que há um reaproveitar de algumas das ideias que Hartmann defendia já na sua época. “*(...) D’autre part, l’inconscient gouverne les sentiments: l’amour est un vouloir poursuivant un but sans conscience, le plaisir l’écho des satisfactions ou des contrariétés d’une volonté qui s’ignore.*”³⁷² O amor é aqui dado como um querer e uma finalidade da qual não temos consciência. Assim como o prazer é definido como um eco de uma vontade que se ignora e da qual não temos também consciência.

Um dos exemplos que as ciências cognitivas nos dão que se assemelha a estas teorias e ideias de von Hartmann é a descrição do conjunto de processos que ocorrem abaixo do nível da consciência quando estamos envolvidos num processo de conversação. No nosso entender é de sublinhar as componentes performativas que também surgem associadas a este processo. O intrincado relacionamento que se opera entre a consciência exterior e uma divisão interna e que procura aceder a essa superfície tem uma componente física e performativa que simboliza a constante necessidade de procurar sentidos para a posição relativa do corpo no mundo. Principalmente, e de forma mais notável, estas pulsões tornam-

³⁷⁰ *Idem.*

³⁷¹ *Ibidem*, pp. 11-12.

³⁷² *Ibidem*, p. 12.

se visíveis quando estão envolvidos outros. Quando o processo de subjetivação é posto em andamento na superfície do real.

Vejamos a descrição do conjunto vasto de operações que realizamos no mais banal ato de estar em relação com um outro através de uma conversa qualquer:

*“Accessing memories relevant to what is being said;
Comprehending a stream of sound as being language, dividing it into distinctive phonetic features and segments, identifying phonemes, and grouping them into morphemes;
Assigning a structure to the sentence in accord with the vast number of grammatical constructions in your native language;
Picking out words and giving them meanings appropriate to context;
Making semantic and pragmatic sense of the sentences as a whole;
Framing what is said in terms relevant to the discussion;
Performing inferences relevant to what is being discussed;
Constructing mental images where relevant and inspecting them;
Filling in gaps in the discourse;
Noticing and interpreting your interlocutor’s body language;
Anticipating where conversation is going;
Planning what to say in response (...).”³⁷³*

A compreensão deste número extenso de operações e a capacidade de as colocar em processo operando-as é feito em níveis que se encontram afastados da consciência. E também já Hartmann nos colocava perante esta possibilidade seguindo as ideias dos seus antecessores metafísicos.

“Reprenant Schopenhauer, Hartmann explique comment il nous arrive souvent d’éprouver du plaisir à faire des actions que nous condamnerions à l’avance, et pour lesquelles nous croyons avoir de l’antipathie. Cela n’indique-t-il pas clairement que notre volonté poursuivait au fond d’autres fins que celles que notre conscience lui prêtait?”³⁷⁴

A relação entre o prazer e a função, entre a obrigação e o desejo, entre o cumprimento de regras e a vontade do corpo, nem sempre estão concordantes.

Recordemos as linhas de Hamlet, que trazem para a vida uma necessidade de escape constante, algo que se situe entre o dormir e o sonhar, que permita escapar ao sofrimento de cada decisão de cada momento da vida. Ser ou não ser, viver uma vida de sofrimento ou escapar para dentro do sonho ou da morte. Esta angústia permanente que se joga entre o corpo e a mente. Um corpo que sente e que impõe essas forças emocionais e uma mente que procura evitar e esquecer o mundo. A tensão entre a necessidade de abrir o interior e o fundo ao mundo e uma vontade de resistir e de fechar que contraria essa vontade de deixar entrar a luz. Estas tensões são já preocupações centrais da personagem “hamletiana” que antecipa o que se chama o homem moderno. E que sem dúvida herdámos e nos empurraram

³⁷³ Lakoff, G., e Johnson, M., *op. cit.*, 1999, p. 21.

³⁷⁴ Filloux, Jean-Claude, *op. cit.*, 2009, p. 12.

até aos dias de hoje.

*“To be, or not to be – that is the question:
Whether ‘tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them. To die – to sleep –
No more; and by a sleep to say we end
The heartache, and the thousand natural shocks
That flesh is heir to. ‘Tis a consummation
Devoutly to be wish’d. To die – to sleep.
To sleep – perchance to dream: ay, there’s the rub!
For in that sleep of death what dreams may come,
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause. There’s the respect
That makes calamity of so long life.”*³⁷⁵

Começará a ser possível estabelecer a ligação do inconsciente a uma dimensão performativa na relação direta com os mecanismos que o corpo mantém vigilantes e em operação, mesmo quando não damos conta deles? Necessitará o corpo de um constante equilíbrio e manterá, por isso, uma tensão dialogante incessante consigo e com o fechamento do mundo?

8. A aparência de uma aparência: unidade fluída da performance

Invertendo os meios e os modos, Nietzsche traz-nos o testemunho de uma visão em que a consciência constitui a maior parte da nossa realidade vivida. Conquanto com um sentido de paradoxo próprio de uma visão romântica, procura inverter essa hierarquia. Discorre sobre “o outro lado” e enaltece as qualidades do inconsciente ou do sonho, apesar de ter consciência de que privilegiamos precisamente o oposto disso.

*“(…) Por mais certa que seja a forma como, das duas metades da vida, a que está desperta e a que sonha, a primeira nos surja como sendo incomparavelmente a mais privilegiada, mais importante mais digna de existir e de ser vivida, e mesmo a única que é vivida (…).”*³⁷⁶

³⁷⁵ Shakespeare, William, *Hamlet*: “Ser ou não ser, eis o problema. Uma alma valorosa deve suportar os golpes pungentes da fortuna adversa, ou armar-se contra um dilúvio de dores, ou pôr-lhes fim, combatendo-as? Morrer, dormir, mais nada, e dizer que por esse sono pomos termo aos sofrimentos do coração e às mil dores legadas pela natureza à nossa carne mortal; e será esse o resultado que mais devemos ambicionar? Morrer, dormir, dormir, sonhar talvez; terrível perplexidade. Sabemos nós porventura que sonhos teremos, com o sono da morte, depois de expulsarmos de nós uma existência agitada? E não deverei eu refletir? É este pensamento que torna tão longa a vida do infeliz!” (trad. nossa). Sendo o texto original em verso, escrevemo-lo em prosa para ser mais clara a relação entre o corpo e a mente, entre o inconsciente e a consciência que eclode permeabilizada pelo facto de perceber que não controla o seu íntimo e as suas emoções, mesmo quando a vontade férrea se interpõe entre ambos.

³⁷⁶ Nietzsche, Friedrich, *O nascimento da tragédia, Obras escolhidas*, Relógio D’Água, Lisboa, 1997, p. 38.

Assim, o seu propósito é procurar defender a existência de um plano primordial no qual o sonho será uma aparência de aparência. Segundo Nietzsche, essa aparência de que os sonhos são feitos devia ser entendida não como uma fisionomia do mundo real, mas como “*uma satisfação da sede primitiva de aparência.*”³⁷⁷ Ou seja, o sonho está mais próximo da representação da aparência do Uno-Primitivo e é nesse sentido uma “*aparência da aparência*”³⁷⁸. Seguindo ainda o pensamento do filósofo, este vê nos “*poderosos impulsos da arte um desejo fervoroso à aparência*”³⁷⁹, a qual se sobrepõe à aparência do real empírico que nos rodeia. Deste modo, a arte é uma forma de redenção que nos “*promete*” uma aproximação dessa aparência do Uno Primordial, sobrepondo-se como outra pele, isto é, outra aparência sobre a aparência constituída pelo real empírico, sendo uma representação desse impulso primitivo.

Nietzsche procura aprofundar a importância de uma parte de nós que considera próxima da natureza, de algo que é primário, seguindo de perto essa “*unidade do homem com a natureza*”³⁸⁰. Defende que é o sonho que nos sustenta e fundamenta enquanto seres mais próximos desse Uno-Primordial. “*(...) Gostaria porém, mau grado o aparente paradoxo, de sustentar precisamente a apreciação oposta do sonho no que diz respeito àquele misterioso fundamento do nosso ser, cujo fenómeno somos.*”³⁸¹ Assemelhar-se-á essa unidade fluída ao uno de que é feito o inconsciente?

Se consideramos que existem esferas do ser que pertencem tanto ao inconsciente como à consciência, ou que estas se intersejam e se cruzam nalgum lugar psíquico, haverá, então, mecanismos que transitam e servem os dois lados. Recordamos, por exemplo, os níveis de concentração exigidos aos desportistas e as narrativas que associam um grau de inconsciência do arqueiro quando solta a flecha. Ambos os estados podem melhorar a eficácia de um e/ou a pontaria de outro, uma vez que o desempenho consciente necessita de lutar e de abrir espaço para agir e o inconsciente coloca em movimento um sem número de qualidades físicas em simultâneo. Ou seja, o comportamento consciente necessita de introduzir um esforço que gasta uma quantidade de energia maior e mais conflituante com o real, enquanto o inconsciente vem de si mesmo e emerge sem esforço. Como nos diz Hartmann, “*O inconsciente pode realmente superar todas as performances da razão consciente (vol. 2, pp. 39-40)*”³⁸².

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 39.

³⁷⁸ *Idem*.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 29.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 28.

³⁸¹ Nietzsche, *op. cit.*, 1997, p. 38.

³⁸² Von Hartmann *apud* Kihlstrom, John, *loc. cit.*, 1993-2007, p. 12.



Fig. 51.
Fotografia
de performance
Blindfolded Catching,
Vito Acconci,
1970.

As perspectivas de Hartmann acerca do inconsciente estão “(...) *em sintonia com as ideias românticas que caracterizaram grande parte da literatura europeia e americana, as artes e a música durante quase todo o século XIX*”³⁸³.

O espírito romântico desenvolveu-se através de um raciocínio de rebeldia e de rutura que arremetia tanto contra o classicismo, quanto contra o racionalismo exacerbado. Além desse aspeto, o romantismo festejou os sentidos da natureza, da sensualidade e dos sentimentos – incluindo aquilo a que chamou de “reinos sombrios da alma”.

Sobre estes aspetos, e regressando a Nietzsche, podemos encontrar a procura de um valor ligado à natureza que se aproxima dos conceitos definidores de inconsciente. A ideia de que existe uma unidade primordial ligada à natureza vai-se vulgarizando e alastra para outros domínios do pensamento e neste caso para além da filosofia. Espalha-se a ideia de uma força ignorada, oculta e poderosa, que nos impulsiona e leva a fazer coisas das quais desconhecemos o sentido maior e mais profundo.

Consideramos que nestas propostas se encontra a influência do desenho do inconsciente, existindo paralelismos entre este conceito e algumas das sugestões da filosofia de Nietzsche como, aliás, sugere Peter Sloterdijk (1947)³⁸⁴: “(...) *El inconsciente es el nombre dado a esas fuentes originarias (...)*”³⁸⁵. Esta ligação do inconsciente às forças originárias, às fontes primitivas, contém em si mesma a sugestão de ligação do homem à natureza que estava a ser colocada em causa com o advento do modernismo e o dualismo cartesiano. A consciência de uma natureza da qual se faz parte parece ter sido perdida e de novo reencontrada. “*Quanto mais me dou conta, nomeadamente na natureza [o lugar de onde emerge ou onde se situa*

³⁸³ Whyte, Lancelot Law, *apud* Kihlstrom, John, *loc. cit.*, 1993-2007, p. 12.

³⁸⁴ Peter Sloterdijk é um filósofo alemão que é com frequência convidado a falar sobre as suas teorias sociais na televisão e que escreve também para várias publicações de massas. É professor de Filosofia e de Teoria dos Media na Universidade de Arte e Design de Karlsruhe. Participou no programa de televisão alemão *Im Glashaus: Das Philosophische Quartett* até 2012. É especialista em Nietzsche a quem tem dedicado um estudo profundo da sua obra e das suas influências que se mantêm até à contemporaneidade. Foi um autor significativo para o estabelecimento da relação entre a performance, o corpo e o inconsciente como conceitos importantes para a nossa investigação.

³⁸⁵ Sloterdijk, Peter, *El pensador en Escena, El materialismo de Nietzsche*, PRE-TEXTOS, Valência, 2009, p. 90.

o inconsciente e ao qual Nietzsche atribui o poder de ser a fonte de todas as coisas, como propõem as teorias românticas], *daqueles impulsos todos poderosos e neles de um ardente desejo de aparência (...)*³⁸⁶. Segundo o filósofo, a natureza utiliza a ilusão como um fim para atingir os seus propósitos “*que exige um nuevo tipo de arte y una nueva comprensión de la verdad*”³⁸⁷. Aliás, este constante desejo de uma nova arte e de uma nova história da verdade parece ser para o filósofo alemão o objetivo da humanidade. Dado que, também, a humanidade faz parte da natureza, esta tem ligação umbilical com esse fundo em que os românticos insistem e que enfatizam para que não seja esquecido.

Esta ilusão de uma aparência alimenta, então, um sentido de superação da verdade. E através da busca da verdade o homem e o artista conseguem dar resposta ao sofrimento, dando-lhe um sentido. Toda a indagação relativa à compreensão da consciência e do inconsciente através da ciência se radica neste fundo. Assim, a tentativa de interpretação da consciência e das suas implicações para a existência no mundo têm como objetivo esta superação da verdade, a qual apenas se pode realizar por meio de um esforço de vontade superior que a aproxime dessa aparência de aparência da qual nos fala Nietzsche. Num mundo em que a ciência ocupa esse lugar com grande proeminência haverá, então, um novo papel para as artes? A busca de uma superação da verdade está hoje muito associada à emergência do espírito científico e à sua vontade de explicar o mundo de forma definitiva. De o iluminar e de o ilustrar em definitivo. Ora, segundo Nietzsche, esta perquirição da verdade está umbilical e intrinsecamente ligada ao ideal ascético que é uma profunda vontade de verdade.

Nietzsche define a consciência da realidade empírica como um “Não-ser” e o sonho como uma vontade de uma aparência de uma aparência que é uma satisfação de uma sede primitiva de aparência. Ora, é nessa sede primitiva que se encontra a vontade de superação da verdade e é aí que se institui o ideal ascético que tem um fundo moral que lhe está associado, ou que foi apropriado, pela religião cristã. Ou seja, a consciência torna-se uma aparência que está mais distante dessa sede primitiva e que se redime criando sistemas de ilusão e redenção, como sejam a arte e a ciência. É na zona do “Não-ser” que se busca a superação da verdade e se tenta chegar próximo da vontade de satisfazer essa sede primitiva.



Fig. 52.
Fotografia de performance
Quarry,
Meredith Monk,
1975.

³⁸⁶ Nietzsche, Friedrich, *op. cit.*, 1997, p. 38.

³⁸⁷ Sloterdijk, Peter, *op. cit.*, 1986, p. 90.

“Quanto mais me dou conta, nomeadamente na natureza, daqueles impulsos todo-poderosos e neles de um ardente desejo de aparência, de serem redimidos por meio da aparência, tanto mais me sinto compulsionado a adoptar a hipótese metafísica de que o Ser verdadeiro e Uno primordial, enquanto entidade eternamente sofredora e contraditória, necessita simultaneamente, para a sua permanente redenção, da sedutora visão, da deleitosa aparência: essa mesma aparência que nós, completamente presos nela e por ela constituídos, nos vemos obrigados a sentir como sendo o verdadeiro Não-ser; isto é, um constante devir em tempo, espaço e causalidade, por outras palavras como realidade empírica.”³⁸⁸



Fig. 53. Três imagens fotográficas de performance 8.8.88, Thomas Ruller, 1988.

Na primeira parte deste excerto que citamos, Nietzsche define, com aguda clareza, a realidade empírica a que estamos presos e à qual atribuímos um sentimento de profundo sofrimento. Mas, como diz o filósofo, o problema do sofrimento não está no sofrimento enquanto tal, e sim na necessidade de dar um sentido a esse sofrimento. Está no *“facto de lhe faltar uma resposta para o grito interrogativo: ‘sofrer para quê?’”*³⁸⁹ Para resolver este problema a consciência vai procurar investir nesta sede primitiva de aparência através da ciência e das artes, ambas procurando atingir uma superação da verdade através do ideal ascético. *“O ser humano, o mais corajoso e mais habituado à dor de entre todos os animais não nega o sofrimento enquanto tal: ele quer o sofrimento, até o procura, desde que se lhe mostre um sentido para isso, um para quê do sofrimento.”*³⁹⁰ Como se pode inferir, esta necessidade de dar um sentido ao sofrimento é uma força que dirige e orienta a vida do ser humano. E está associada a esse desejo primordial de compreender a vida, de lhe dar um sentido, que desde sempre é perseguido e que está insito nos sinais e nas ideias que vão dominando cada época da humanidade. Contudo, segundo o filósofo, através do sonho estamos mais próximos dessa aparência de aparência – por conseguinte, dessa fonte primitiva da qual nos despegámos e onde deixámos o animal – para passar a evoluir na realidade empírica do mundo. Essa sede primitiva é uma vontade de potência que emerge através do sonho e em todas as manifestações humanas, manifestações nas quais nos vemos constituídos, nos vemos a nós mesmos enquanto consciência do mundo que existe, pois, em última instância, é deste lado da realidade que lhe vamos construindo as últimas aparências. A importância do sonho para a construção dessa realidade é o fator que mais nos aproxima dessa suspeição da importância do inconsciente. Mesmo para a elaboração de sistemas de superação da

³⁸⁸ Nietzsche, *op. cit.*, 1997, p. 38.

³⁸⁹ Nietzsche, Friedrich, *apud* Constâncio, João, *op. cit.*, 2013, p. 195.

³⁹⁰ *Ibidem*, pp. 195-196.

verdade, que sejam eles próprios sistemas de ilusão, que nos ofereçam, ainda com maior precisão, essa certeza de que existe um outro lado das coisas que nos escapa constantemente. Que papel tem o corpo nestas viagens entre o sonho e o “*Não-ser*”? Entre o verdadeiramente inexistente e o verdadeiro existente, será que o corpo sonha e regressa ao mundo para se tornar uma visão dessa outra aparência de uma aparência? O corpo torna-se parte do mundo e afasta-se dele em simultâneo, ao superar-se em busca dessa verdade. Ao tornar-se uma ilusão, uma visão de aparência que transporta consigo o conhecimento de um Uno Primordial que lhe permite abrir o mundo.

Nietzsche fala-nos do sonho e da sua importância para aceder ao cerne mais íntimo da natureza que estabelece um elo, uma familiaridade, com o artista ingênuo e a obra de arte ingênua, expressões máximas que a arte pode ter, estabelecendo uma ligação com a eterna dor primitiva, fundamento único do mundo. A aparência da arte surge-nos, assim, como um sentimento de que algo que necessita de ser preenchido, surge como reflexo do eterno desacordo, o pai de todas as coisas. A aparência que nos impele a sentir provoca a abertura de um espaço interior, torna-se aparência de um vazio do ser em busca que necessita de correspondência e movimento em direção à construção de um mundo de mundos e ao seu sentido.

*“Se portanto abstrairmos por um momento da nossa própria realidade, se concebermos a nossa existência empírica, e a do mundo em geral, como uma representação do Uno Primordial, então o sonho tem de surgir-nos como aparência da aparência, e assim como uma satisfação da sede primitiva de aparência.”*³⁹¹

Ao sonhar o corpo aproxima-se desse outro lado de onde nos despegámos que é, portanto, o mundo ao qual regressamos quando estamos acordados.

Este movimento de regresso ao mundo é feito através de representações que não são outra coisa para além de aparências da aparência do mundo.

O movimento incessante do corpo entre a profundidade e a superfície – entre o interior e o exterior – em busca de matéria que necessita de aberturas sucessivas dá-se através da representação do mundo. Por esta razão a noção de boca surge implícita neste movimento de abertura e de fechamento. A importância da experiência mediada e constantemente criativa é um fundamento performativo que nos surge associado a este acontecimento transformador e transfigurador.

9. O laboratório do inconsciente

A relação entre consciência e inconsciente é geradora de tensões e de respostas que procuram

³⁹¹ Nietzsche, *op. cit.*, 1997, pp. 38-39.

sucessivamente afastar-se e aproximar-se. Este aspeto de duas forças em permanente diálogo e conflito é uma imagem que remete para uma estrutura evolutiva em si mesma. Sejam apolíneas e dionisiacas, seja o inconsciente e a consciência, sejam outras, estas duas forças, e todas as suas sucessivas expressões, fazem emergir formas das suas contendidas. É por entre este movimento de fechar e abrir que se jogam as visões do mundo. A obra de arte coloca-se entre a tendência para se fechar e o impulso para se abrir o mundo.

Como surgiu a performance por entre estas forças? O que indagamos e procuramos perceber é a razão por que surgiu a performance como forma de expressão e tomou para si estes espaços de rutura, de radicalidade e também de normatividade, como se reconhece. Estará a performance habitada pela intuição da mútua necessidade destas forças de que nos fala Nietzsche?

Se por um lado nos parece que a performance emerge desta separação entre consciência e inconsciente e está muito próxima deste segundo conceito, entendemos também que procura uma ação na qual está implicada uma repetição e uma extensão ligada à ilustração própria do fazer acontecer aparências e ou ilusões.

A performance parece integrar-se num movimento regressivo em busca de uma ideia que inclua o corpo e a natureza em conjunto com a razão. Ideia e/ou ideal. A performance propõe um afastamento das práticas artísticas clássicas e, em simultâneo, procura uma aproximação à realidade que lhe impõe uma normatividade, uma linguagem, algo que seja comum e que se possa associar ao real. “(...) *Performance can be read as both experimentation and normativity.*”³⁹²

Um exemplo que clarifica esta dualidade é a relação entre inconsciente e consciente que se torna geradora de respostas que procuram insinuar-se fora dos conceitos já existentes, sem, no entanto, os negarem completamente. Observamos esta dialética inúmeras vezes em diferentes tempos.

Johann Wolfgang von Goethe, o poeta que celebrizou a *Drang und Sturm*, uma famosa escola da literatura alemã, defendeu as raízes inconscientes da invenção e das descobertas humanas. Afirmou mesmo que as raízes da natureza humana estavam no inconsciente. Este amigo pessoal de Schelling (1775-1854)³⁹³ avança ainda mais profundamente na afirmação da relevância dos aspetos cognitivos do inconsciente, atribuindo-lhes qualidades que os aproximam dos

³⁹² McKenzie, Jon, *Perform or Else: From discipline to performance*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2001, p. ix.

³⁹³ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling foi um filósofo alemão ligado ao desenvolvimento das filosofias naturalistas que revalorizaram o papel da natureza. O seu pensamento situa-se entre um idealismo próprio dos séculos XVIII e XIX e a revisitação dos mitos e das revelações de cariz místico e religioso. A compreensão da sua obra é dada como bastante complexa pelas características de permanente mutação, cuja natureza se adapta à noção de “antidisciplina” que a performance também busca. A ascendência de Hegel no trabalho de Schelling diminuiu-lhe o seu valor e inovação. Schelling surgia como uma mera nota de rodapé nas obras mais importantes de Hegel. O livro de Schelling *Naturphilosophie* foi muito atacado pelas suas tendências para estabelecer padrões de conhecimento a partir de analogias e pela falta de orientações empíricas. No entanto, alguns filósofos do século XX, como são o caso de Martin Heidegger e Slavoj Žižek, demonstraram grande interesse em reexaminar o conjunto da sua obra.

instintos e dos impulsos vitais.

Goethe reconheceu ter escrito *Werther* num estado psíquico que considerou ser distante da consciência, contra a sua própria vontade, como que involuntariamente. “*Goethe reúne num só fenómeno aquilo que o pensamento ocidental tinha separado: consciente e inconsciente são manifestações de um todo.*”³⁹⁴ Um dos lemas de Goethe³⁹⁵ era precisamente a defesa da necessidade de se estar ou de se atingir um estado de inconsciência frequente. “*O homem não pode ficar consciente durante muito tempo; ele precisa de mergulhar nas suas origens.*”³⁹⁶ Mesmo que para isso seja necessário recorrer a meios externos, como sejam a bebida ou as drogas³⁹⁷.

A crescente compreensão do inconsciente e o seu estudo de forma objetiva e ligada às disciplinas científicas foi levada cada vez mais longe durante o século XIX. A passagem de uma técnica de introspeção por parte de artistas e pensadores para os domínios da ciência e da psicologia generalizaram-se e foram aplicados métodos de estudo a pacientes com doenças mentais e aos indivíduos em geral. A classe médica interessou-se cada vez mais pela importância deste novo aspeto da condição humana. A distinção entre sensibilidade, e as suas dinâmicas associadas ao inconsciente, e as aparentes clarezas e certezas do pensamento analítico e do raciocínio científico, associadas à consciência, foram-se tornando duas vias de construção do mundo. Vias distintas que se opuseram com frequência durante todo o século XIX.

A intuição e os instintos vitais, a partir dos quais se poderiam vir a deduzir os princípios necessários à vida, quando desenvolvidos e exercitados em conformidade, começaram a opor-se ao desenvolvimento e à crença no espírito científico. Esta via tomou para si uma bandeira, um apanágio, de uma visão salvadora e redentora da humanidade e do mundo. Este tipo de pensamento veio a culminar numa corrente filosófica e poética cujo maior representante terá sido Friedrich Nietzsche, “*em quem se poderá encontrar já bem formuladas as ideias essenciais das três principais escolas da psicologia das profundezas: Freud, Adler e Jung.*”³⁹⁸

Podemos ver esta perspetiva da importância de Nietzsche refletida nas palavras de Peter Sloterdijk:

³⁹⁴ Mousseau, Jacques e Moreau, Pierre-François, *op. cit.*, 1984, p. 280.

³⁹⁵ *Gesprache vol. 2*, Johann Wolfgang von Goethe. *Conversations with Goethe, Conversations with Eckermann* (vols. i e ii. 1836; vol. iii. 1848) é um livro escrito por Johann Peter Eckermann que registou as suas conversas com Johann Wolfgang von Goethe durante os últimos nove anos de vida do poeta e filósofo alemão, durante o período em que este foi o seu secretário pessoal. Saiu uma primeira versão em 1836 que foi depois revista e substancialmente aumentada em 1848.

³⁹⁶ Mousseau, Jacques e Moreau, Pierre-François, *op. cit.*, 1984, p. 280.

³⁹⁷ Recordamos que o próprio Van Gogh escreveu no seu diário não abdicar de beber apesar das restrições médicas para poder pintar melhor as cores que via através deste outro estado de consciência (alterada). Este aspeto também pode ser observado no trabalho de Arnulf Rainer, como vimos anteriormente em *Arnulf Rainer e o corpo que se experimenta*.

³⁹⁸ Mousseau, Jacques e Moreau, Pierre-François, *op. cit.*, 1984, p. 280.

“Only now does the impact upon philosophy of what had come into the world in the form of The Birth of Tragedy become apparent. Anyone who might not have deciphered it from Nietzsche’s awkward and precocious expositions on the composition of the chorus would ultimately have it forced upon him by the subsequent development of the motif. For what the ancient chorus – this self-entranced mass of sound that no longer represents Dionysus, but is Dionysus – wanted to indicate is expressed directly and affirmatively in Nietzsche’s aesthetic-metaphysical work, and especially in the presentation of Zarathustra – to wit, to hell with deeper meanings! To hell with higher truths! Let’s call a halt to the idea of the pre-existence of meaning with respect to its expression!”³⁹⁹



Fig. 54.
Imagem fotográfica
de performance
Balloon,
Pavel Althamer,
2007.

Tanto as perspectivas que derivam do espírito científico, quanto as que emergem de uma expressão subjetiva, vão reagindo e emergindo contra as tentações de hegemonização dos sentidos da existência. Sejam aqueles dominados pela lógica e pelas ciências, com as suas propensões de exatidão, ou pela promessa dos êxtases do corpo enquanto infinito. Existe no fundo da ciência um princípio de utopia que promete tornar o mundo transparente até o esvaziar de enigmas e, do ponto de vista social, atingir um eldorado para toda a humanidade. Estamos já numa fase em que se percebe que essa perspectiva, essa ilusão, está longe de poder ser realizada.

A ilusão de total transparência do mundo reforça por oposição um conjunto de ideias, como a opacidade, o estranho, o desconhecido, o inconsciente e, no final, o corpo. *“Não se faz surgir o ser a partir do nada, ex nihilo, parte-se de um relevo ontológico onde nunca se pode dizer que o fundo não seja nada.”*⁴⁰⁰ Ou seja, essa transparência emerge de um fundo em que o ser primeiro se revela e depois torna-se de novo desconhecido, o que conduz à vontade de inclusão do inconsciente, essa zona de desconhecido que vem já do início dos tempos e à qual agora se pode dar um nome. Busca-se um poder, um conhecimento, que atribua em simultâneo as fundações e as estruturas sobre as quais se ergue a consciência. E, assim, o conhecimento torna-se um jogo de perpétuas ilusões. Tornamo-nos a criança que brinca com o mundo e que se ilude a si mesma repetidamente.

*“Long live the signified! Long live noise and smoke! Long live the sound and the image!
Long live the illusion of the autonomous symbol, the absolute dramatic representation!”*

³⁹⁹ Sloterdijk, Peter, *Thinker on stage Nietzsche’s materialism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, p. 41.

⁴⁰⁰ Merleau-Ponty, M., 2009, *op. cit.*, p. 67.

*Meaning, truths, abysses, gods – they must tend to themselves from now on. We will no longer concern ourselves with them, because everything we are meant to concern ourselves with must be illusion: endurability, perspicuity, conceivability (Vorstellbarkeit), image, sound, body, stimulation, contiguity, demeanor, taste.*⁴⁰¹

A performance é então um jogo de construção de ilusões. Constituirá um jogo de crianças que sabem estar a iludir-se, mas que não param de construir mundos? A entoação de um conjunto de palavras de ordem que conjugam termos como tolerância, perspicácia, representação, imagem, som, corpo, excitação, estimulação, proximidade, gestos, gosto, conduzem-nos a uma perspetiva performativa contemporânea.

A relação entre o corpo e o inconsciente nunca foi até agora verdadeiramente estabelecida. Contudo, há uma tensão que emerge desta perspetiva e que vai procurando impor-se através de aproximações às disciplinas que se demarcam dos princípios lógicos da ciência e de uma racionalização levada ao extremo. A noção de que o ser não poderá ser apreendido até ao fundo⁴⁰², até se tornar totalmente transparente, manifesta-se como uma inquietação, como uma impossibilidade latente. “*Sob a solidez da essência e da ideia há o tecido da experiência, essa carne do tempo, e é por isso que não estou certo de ter perfurado até o núcleo duro do ser (...).*”⁴⁰³ Este reduto intransponível, que se recusa a ser dominado, ou tornado consciente, tem um peso sobre o desenho do real, que se torna a cada dia que passa um dado mais significativo. A noção de experiência surge então como o lugar de transição e de transformação destas forças interiores e exteriores. A experiência é o meio de criar ilusões sucessivas do mundo mas também de lhe dar uma ordem que nos permita não nos perdermos dentro dele.



Fig. 55.
Fotografia de performance
Work No 610: Sick Film,
Martin Creed,
2007.

⁴⁰¹ Sloterdijk, Peter, *op. cit.*, 1989, p. 41.

⁴⁰² Este conceito de fundo do ser remete para a ideia de que este é feito de experiências, de tempo e de movimento constante, o que conduz a que não seja possível esvaziá-lo completamente como se faz a um qualquer recipiente e, ainda, para a possibilidade da existência de um ponto de partida (alfa) e um ponto de chegada (ômega) – aos quais não é possível aceder. Há uma tendência, ou um conjunto de movimentos que se baseiam no facto de haver algo que os sustenta. O chão e a sua dureza sustentam o movimento do ator e dão-lhe sentidos e direções. O tempo passa e sente-se física e corporalmente a sua existência. Ou seja, a consciência é uma reflexão de um ser que não se consegue observar na sua imensa e/ou ínfima totalidade. Este conceito é relevante para o desenvolvimento da performance e a sua relação com o inconsciente, no nosso entender.

⁴⁰³ Merleau-Ponty, M., 2009, *op. cit.*, p. 111.

“O movimento corporal humano, a manipulação de objectos, e as interacções perceptuais envolvem padrões recorrentes sem os quais a nossa experiência seria caótica e incompreensível. Eu chamo a estes padrões ‘image schemata’, porque eles funcionam primeiramente como estruturas abstractas de imagens (...) por meio das quais a nossa experiência manifesta uma ordem discernível. Quando nós procuramos compreender esta ordem e raciocinar sobre ela, estes ‘schemata’ com origem na experiência corporal/física têm um papel central. Porque, embora um determinado ‘image schema’ possa emergir primeiro como uma estrutura de interacções corporais, ela pode ser desenvolvida figurativamente e alargada como uma estrutura à volta da qual o sentido é organizado a níveis mais abstractos de cognição (1987: xix-xx).”⁴⁰⁴

O sentido das “imagens esquema” é uma maneira de não nos perdermos no mundo. De mantermos a ilusão de que estamos em movimento e de que esse movimento nos torna reais dentro deste emaranhado de mundo de mundos.

A compreensão de que não existe uma dominância do exterior sobre o interior, ou de que é possível tornar exterior todo o interior, cria uma dúvida sobre a qual se tem de operar. As “imagens-esquema” organizam-se conforme a nossa experiência passada mas também sobre a apreensão de novos padrões a cada experiência.

Organizar-se-á o real a cada instante como uma nova possibilidade de interação entre o sentido interior e o exterior que, de algum modo, sobrepõem as suas estruturas e esquematizações? “(...) O meu incontestável poder de tomar terreno, de extrair o possível do real não vai até dominar todas as implicações do espectáculo e fazer do real uma simples variante do possível (...).”⁴⁰⁵



Fig. 56.
Imagem fotográfica
de performance
Future Plan #2,
Hiroko Okada,
2003.

Ao trazer para o plano do presente a importância da experiência e do quotidiano a performance procura desdobrar-se sobre o próprio presente e enfatizar a noção de presença como o gesto

⁴⁰⁴ Johnson, M., *apud* Correia, Jorge Salgado, *loc. cit.*, 2013, s.p.

⁴⁰⁵ Merleau-Ponty, M., 2009, *op. cit.*, p. 111.

possível acerca do impossível. Ao fazer-se, perde-se e desfaz-se de novo. Só pode voltar a ser real se for de novo feito e, então, é já outro gesto – que traz agarrado o gesto passado, mas que é já um novo. Ao dar-se conta desta qualidade e desta possibilidade do gesto terá, então, a performance um valor de laboratório experimental da vida? “*E, no entanto, ele não está só, (o presente) não é tudo. Exactamente: tapa minha vista, isto é, concomitantemente o tempo e o espaço se estendem para além e estão atrás dele, em profundidade, às ocultas.*”⁴⁰⁶

A noção de que me experimento a cada instante, de que me faço consciência inventada e de que ajo perante um fundo no qual me encontro impõe-se e remete para a noção de experiência como um espaço liminar. O que acontece no domínio da experiência quando se lhe antepõe uma condição de criação, de singularidade, aumenta a condição performativa e traz agarrado o fundo sobre o qual opera. “*O visível pode assim preencher-me e ocupar-me só porque eu que o vejo, não o vejo do fundo do nada, mas do meio dele mesmo, eu, o vidente, também sou visível (...).*”⁴⁰⁷

Como diz Fernando Pessoa, “*sentir é criar*”⁴⁰⁸, e o que criamos é uma imagem de nós mesmos, sucessiva e ininterrupta, que tem necessidade de ser experimentada e vivida a cada instante. A experiência anterior condiciona a próxima imagem que, no entanto, se desdobra e se afasta de novo como se nos desconhecesse e fizesse do passado também uma outra imagem que se descola.



Fig. 57.
Fotografia
de *Selector MI*
No. 94,
Arnaldo Morales,
1994.

“(...) O que faz o peso, a espessura, a carne de cada cor, de cada som, de cada textura táctil do presente e do mundo, é que aquele que os apreende, sente-se emergir deles por uma espécie de enrolamento ou desdobramento, profundamente homogêneo em relação a eles, sendo o próprio sensível vindo a si e, em compensação, o sensível está perante seus olhos como seu duplo ou extensão de sua carne.”⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 113.

⁴⁰⁷ *Idem*.

⁴⁰⁸ Pessoa, Fernando, *O Sensacionismo em Escritos autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, Ed. Richard Zenith, Assírio e Alvim, Lisboa 2003.

⁴⁰⁹ Merleau-Ponty, M., 2009, *op. cit.*, p. 113.

Norbert Wiener (1894-1964)⁴¹⁰, estabelecendo comparações entre as máquinas e os organismos vivos, pelo menos entre alguns deles, diz-nos o seguinte acerca deste tópico: “*Certain kinds of machines and some living organisms – particularly the higher living organisms – can, as we have seen, modify their patterns of behaviour on the basis of past experience so as to achieve specific anti-entropic ends.*”⁴¹¹ Há uma dimensão ecológica do comportamento que tem visibilidade no esforço que inserimos em cada gesto. Se conseguimos modificar os nossos padrões de comportamento de forma a nos libertarmos de um círculo entrópico, estamos a abrir-nos ao mundo.

10. O inconsciente como punção performativa: a terra incógnita

“*Os processos do sistema Ics são atemporais (...).*”⁴¹² O nosso estudo procura estabelecer relações entre a capacidade operante do inconsciente, e o que está incluído nessa noção enquanto espaço que existe fora do tempo e da realidade – “*Os processos Ics menosprezam a realidade*”⁴¹³, e o surgimento da performance. Para o nosso estudo esta separação entre duas partes da nossa constituição consciente e inconsciente, sobre a qual se criou uma tensão, é significativa. A força que daí resulta, e que se foi afirmando no crescimento da noção de consciência, mas também no desenvolvimento do inconsciente, teve implicações no surgimento da performance enquanto expressão.

Esta força constitui-se como uma noção que contém variáveis e perspectivas que não são visíveis através de uma mera abordagem direta do mundo. É ela que vai gerar respostas e reações entre as quais emerge uma diferente e divergente expressão artística – a performance. É que o campo simbólico que dela se desprende está repleto de possibilidades. E, como sucedeu nos sucessivos e alternantes períodos de influência das forças dionisíaca e apolínea na sociedade grega, a cada mudança do equilíbrio de forças vai corresponder a possibilidade de alargamento do respetivo campo simbólico.

Um dos aspetos importantes a reter é o papel e a influência do corpo como parte integrante dessa noção de inconsciente que, segundo Freud, é atemporal e que se situa fora da realidade. Como se passa então esta relação? Uma possível relação é a tendência para a imortalidade que o inconsciente persegue. Outra relação possível será o permanente movimento de flutuação interior que manifesta operando indiretamente sobre a realidade e o tempo. Deste

⁴¹⁰ Norbert Wiener foi um matemático americano que foi um dos principais responsáveis pelo estabelecimento da ciência cibernética. Foi-lhe reconhecido internacionalmente algumas das mais importantes contribuições para o desenvolvimento da matemática no século XX.

⁴¹¹ Wiener, Norbert, *The Human Use Of Human Beings, Cybernetics And Society*, Free Association Books, Londres, 1989, p. 48.

⁴¹² Freud, Sigmund, *O inconsciente, Os sonhos, A vida pulsional, Textos Essenciais da psicanálise*, vol. 1, Europa-América, 2.ª ed., s.d., p. 171.

⁴¹³ *Idem.*

modo, escapa, assim, à relação direta com as funções vitais, como diz Jung. Vimos também que estas noções são em parte contrariadas pelas ciências cognitivas que afirmam que o corpo e o pensamento são parte de um mesmo e único sistema.

O que defendemos é que é através do corpo que uma dimensão operativa performativa se vai tornar substantiva. O corpo pensa e opera de forma indireta e direta. Através dele introduzem-se aspetos aos quais a consciência não se pode furtar. Ao separar a mente do corpo e da existência, Descartes obliterou essa dimensão de operação que vai teimosamente surgir e emergir posteriormente. Ou seja, se o postulado de Descartes fosse mais efetivo e próximo da realidade, os sentidos do corpo nunca teriam emergido. A performance e as expressões artísticas do corpo não teriam a preponderância e o significado que hoje lhe atribuímos.

Henri Ellenberger, um dos grandes historiadores da psiquiatria que formulou algumas das bases para o entendimento da evolução deste conceito de inconsciente, no seu livro intitulado *A Descoberta do Inconsciente*⁴¹⁴, atribui as origens da psiquiatria dinâmica moderna a Franz Anton Mesmer, afirmando que “(...) ao fim do século XVIII, Mesmer faz descer o inconsciente do céu para a terra.”⁴¹⁵ É esta passagem de uma dimensão distante, ou ligada a uma esfera do divino, para o domínio da performance médica que dá importância ao trabalho de Mesmer⁴¹⁶. Por sua vez, Henry Maudsley, o pai da psiquiatria britânica, em 1868 (no mesmo ano em que Hartmann publicou a *Filosofia do Inconsciente*) afirmava que “*não podemos superestimar a importância do facto de que a ‘consciência’ não é igual (não se pode confundir) à mente*”⁴¹⁷. Aqui, como podemos perceber, existe já uma compreensão de que o pensamento não está exclusivamente ligado à mente. Há vários factos e acontecimentos que ficaram de fora da apertada e limitada definição de consciência. “(...) *Esta objecção baseia-se na equivalência – não é, de verdade, explicitamente declarada, mas tomada como um axioma – de tudo o que é consciente com o que é mental*”.⁴¹⁸

Como nos deixa perceber Freud, este aspeto é levado como uma verdade fundamental. Esta sobreposição no consciente do que vemos e com o aspeto mental parece ter como fundo uma transposição do real apreendido. A nossa perceção de superfície e do que vemos, e também do que não nos é acessível à visão, tem um eco no que aceitamos e julgamos ser o consciente e o inconsciente. O visível e acessível à perceção é o consciente e faz parte da nossa vida psíquica, e o que está fora de vista passa para o domínio do inconsciente. A consciência e a mente sobrepõem-se e, portanto, quase que se equivalem. “*Esta equivalência, ou é um petitio principii, que ilude a questão de saber se tudo o que é psíquico é também necessariamente*

⁴¹⁴ Ellenberger, Henri F., *The Discovery of the Unconscious - The History and Evolution of the Dynamic Psychiatry*, Basic Books, Nova Iorque, 1970.

⁴¹⁵ Mousseau, Jacques, e Moreau, Pierre-François, *op. cit.*, 1984, p. 282.

⁴¹⁶ Franz Mesmer ficou também ligado à influência do hipnotismo e do magnetismo animal, conforme damos conta em *A Performance como dispositivo de enclausuramento*.

⁴¹⁷ Maudsley, Henry, *apud* Kihlstrom, John F., *loc. cit.*, 1993-2007, p. 14, (trad. nossa).

⁴¹⁸ Freud, Sigmund, *op. cit.*, s.d., p. 154.

consciente, ou é uma questão de convenção, de nomenclatura.”⁴¹⁹

A descoberta do inconsciente vem, assim, trazer à noção e definição de consciência um novo entendimento que passa por ideias de dinâmica, de topografia e de economia que lhe são intrínsecas. “*Proponho que sempre que consigamos descrever um processo psíquico nos seus aspectos dinâmico, topográfico e económico, chamemos a isso uma apresentação metapsicológica.*”⁴²⁰ Como nos damos aqui conta, de pronto se colocaram as questões sobre o inconsciente que tinham a ver com a sua forma. Quais os seus limites? Onde se situa? Como se relaciona com a consciência e de que modos ou meios se faz valer.

De acordo com Ellenberger⁴²¹, Leibniz sugeriu o termo “dinâmico” para fazer compreender que os estados mentais estavam constantemente ativos e operantes entre si em vez de estáticos, separados e incommunicantes. O uso deste termo persistiu através de Herbart e Fechner.

*“O que une todas as abordagens dinâmicas da doença mental é a ideia de que os conteúdos mentais inconscientes, longe de serem latentes (como estímulos autónomos e/ou memórias esquecidas), influenciam activamente a experiência da pessoa consciente, seja em pensamentos, seja em acções.”*⁴²²

A psiquiatria dinâmica é baseada em motivações e impulsos – e não apenas em ideias. Ou seja, pode dizer-se que é baseada em ideias com uma força por trás delas, com um investimento⁴²³ que as modifica e faz mudar de estado ou de local, ou que as leva a tornarem-se substitutos de outras ideias tomando o seu lugar. Esses motivos, essas forças, por sua vez, são inconscientes, e insinuam-se por dentro da consciência de modos que na sua total complexidade e capacidade de influência da nossa forma de estar no mundo, e de criar mundos dentro deste mundo que partilhamos, ainda hoje desconhecemos. Insinuam-se e influenciam de maneiras diversas as nossas performances, as quais vão criando mundos que se contaminam e se esboroam entre si.

A performance contém uma forte componente pedagógica radicada na apreensão poética do mundo a cada vez que se realiza de forma ingénua. De tal forma conseguimos julgar esta componente do nosso comportamento que, com frequência, podemos dizer que não sabemos por que fazemos o que fazemos, ou que não temos consciência das nossas ideias, como afirma Kant.

Analise as pulsões a que se referem Freud e para Nietzsche e que, segundo os mesmos, são elementos constitutivos elementares e fundamentais da natureza e, por correspondência, do inconsciente. Do mesmo modo que a mente e a consciência se equivalem, também a

⁴¹⁹ *Ibidem*, pp. 154-155.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 166.

⁴²¹ Ellenberger, Henri F., *op. cit.*

⁴²² Kihlstrom, John F., *loc. cit.*, p. 14.

⁴²³ Investimento é um conceito freudiano que associa as ideias a uma força que se traduz numa qualidade pulsional.

natureza e o inconsciente se aproximam. Neste aspeto há uma proximidade entre o entendimento da natureza por parte de Nietzsche, que a concebe como dotada de impulsos (*Triebe*), e aquilo que é o inconsciente para Freud. Freud acredita que o inconsciente é dotado de pulsões que não são ainda ideias e que, por isso, não se podem tornar objetos de consciência. “*Uma pulsão nunca pode tornar-se objecto da consciência – só a ideia que representa a pulsão o pode.*”⁴²⁴ Num outro sentido, o filósofo busca uma “*interpretação psicologizante da natureza*”⁴²⁵ que se destaca de uma tradição que defendia a autonomia da arte, “*idealizando a natureza*”⁴²⁶. Nietzsche confronta e reconcilia duas forças opostas, *dionisiacas e apolíneas*, a partir das quais se fazem sentir os impulsos que são as forças que a constituem. Ou seja, Freud e Nietzsche buscam a compreensão das diferenças entre consciente e inconsciente e as suas modalidades de reconciliação. “*Foi a reconciliação de dois adversários, com a rigorosa determinação dos seus limites, (...) no fundo o abismo não se encontrava superado.*”⁴²⁷ O consciente e o inconsciente funcionam como duas forças da natureza que se disputam e se complementam entre si. Talvez o termo certo esteja ainda por determinar e as imagens das relações entre inconsciente e consciência sejam complexas e demasiado extensas, o que permitiu a Freud dizer que “*(...) acima de tudo, não oferecem qualquer oportunidade de se coordenar ou inserir o Ics num qualquer contexto que nos seja familiar.*”⁴²⁸



Fig. 58.
Fotografia de performance
Untitled: Tree of Life,
Ana Mendieta,
1977.

⁴²⁴ Freud, Sigmund, *op. cit.*, s.d., p. 162.

⁴²⁵ Nietzsche, Friedrich, *op. cit.*, 1997, p. 183.

⁴²⁶ *Idem.*

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 31.

⁴²⁸ Freud, Sigmund, *op. cit.*, s.d., p. 177.

No entanto, Nietzsche leva numa outra direção este conceito de pulsões e atribui-lhe um outro conjunto de qualidades em constante fluidez. “*Nietzsche escreve: ‘a forma é fluida, o sentido é-o ainda mais’ (GC II 12).*”⁴²⁹ Segundo os estudiosos de Nietzsche, se existe alguma semelhança entre a vontade de poder e o inconsciente esta diz respeito a sermos impelidos por uma multiplicidade de forças. Forças que nos empurram em direções diferentes e que nos fazem sentir como se algo dentro de nós estivesse em luta. Estas forças manifestam-se umas contra as outras e impõem-nos um movimento interior constante. Esta luta é mais fácil de identificar quando conseguimos perceber que estamos habitados por um determinado estado emocional, mas também o é numa possível sucessão de estados que nos mantêm nessa fluidez emocional permanente. É neste sentido que Nietzsche fala da fluidez da forma e do sentido referindo-se à sua definição da vontade de poder, mas esta diretamente relacionada com a distinção entre estados emocionais e “*estados mentais conscientes e inconscientes*”⁴³⁰. São estes que têm uma importância fundamental para que se possa compreender a hipótese de uma vontade de poder de que fala o filósofo.

*“A palavra ‘pulsão’ não é um mero sinónimo de ‘força’. Ela acrescenta algo de novo à ideia de força, nomeadamente a ideia de algo (ou de alguma ‘força’) que se dirige a uma ‘meta’ ou ‘alvo’ [Ziel]: cada pulsão é uma necessidade e contém já a representação da existência do objecto da sua satisfação; a pulsão é, assim, formadora de ideias [ideenbilben] (KSA 8. 132, 9 [1]).”*⁴³¹

Como daqui se pode depreender, em Nietzsche a ideia de “*pulsão*” vai um pouco mais longe do que em Freud. Para o filósofo alemão, a pulsão é já um trânsito de uma força entre o inconsciente e a consciência. E carrega em si um jogo de forças que é formadora de ideias, não podendo existir se não se dirigirem a este propósito. Ou seja, não podem existir como forças sem um alvo (a sua própria satisfação), como corpos sem destino ou fantasmas que não encontram uma saída para a consciência. Estamos em crer que essa é uma diferença substancial entre as concepções de inconsciente destes dois filósofos. Por sua vez, Nietzsche considera que “*As pulsões são ‘avaliações’, ‘apreciações’ ou ‘estimativas de valor’ [Werthschatzungen]. Cada pulsão valoriza e alveja a sua própria ‘satisfação’ – a satisfação da sua falta ou necessidade [Bedurfnis]. É esse o seu ‘alvo’ ou ‘meta’ [Ziel].*”⁴³² É esta direcionabilidade e esta racionalidade, entre uma grande razão e uma outra pequena razão, que Nietzsche propõe que se estabeleça. O corpo é o fio condutor que coordena e subordina todas estas forças animadas que lutam entre si. Forças que na “*afirmação da sua existência individual afirmam também, involuntariamente, o todo (KSA II. 222, 27 [27]).*”⁴³³

⁴²⁹ Constâncio, João, *op. cit.*, 2013, p. 140.

⁴³⁰ *Idem.*

⁴³¹ *Ibidem*, p. 121.

⁴³² Constâncio, João, *op. cit.*, 2013, p. 121.

⁴³³ Nietzsche *apud* Constâncio, João, *op. cit.*, 2013, p. 142



Fig. 59.
Fotografia de performance
Meat Joy,
Carolee Schneemann,
1964.

Para a nossa investigação assumir que o corpo é o fio condutor, já que é através dele que se faz a passagem entre consciência e inconsciente, é fundamental para perceber a importância do que consideramos ser a performance.

Vamos socorrer-nos de uma longa citação de João Constâncio, um professor de filosofia português especializado em Platão e Nietzsche, porque aí se tenta esboçar um sistema inteligente sobre o modo como o corpo funciona internamente. Sistema esse que nos pode auxiliar a relacionar essa “esperteza” como uma qualidade de falar e de pensar que o corpo detém e que tem evoluído enquanto performance nos tempos recentes.

“As pulsões entendidas como perspectivas são ‘pequenas percepções’ no sentido leibniziano do termo. O que justifica que se fale de um inconsciente e de pulsões como perspectivas inconscientes é a tese (expressamente atribuída a Nietzsche) de que a consciência é ‘meramente um acidente de representação’. (GC 357). Pode haver percepção – e, portanto, já representação, ou já uma perspectiva sobre algo e uma interpretação de algo – sem que haja consciência.

As pulsões, os afectos e os instintos são, portanto, formas de relação perceptiva e interpretativa com o mundo. Mas são também percepções que se percebem e interpretam umas às outras. É isto que faz do corpo um ‘organismo’, um corpo cuja ‘unidade’ é organizacional, ou cujos elementos dinâmicos se organizam espontaneamente (e que, sendo assim, se organizam como uma multiplicidade de relações perceptivas). É porque o organismo tem esta natureza – e também porque a extensão das nossas percepções pulsionais inconscientes ultrapassa em muito a extensão dos nossos pensamentos conscientes – que ele é capaz de se adaptar às circunstâncias, mudar constantemente a sua organização e responder quer a alterações internas, quer a alterações externas. E isto explica a sua ‘inteligência’, o facto de todo ele ser um corpo ‘esperto’. E explica igualmente que Nietzsche o descreva como a

nossa 'grande razão', uma 'terra incógnita' de perspectivas inconscientes mas inteligentes, que condicionam os pensamentos e as decisões da nossa 'pequena razão', i. e., dos nossos raciocínios e estados conscientes."⁴³⁴

A fragmentação e a separação do homem em partes e as tentativas de compreender o seu psiquismo levaram longe a investigação das forças e estruturas sobre as quais assentam tanto o inconsciente como a consciência. Neste texto que citámos encontramos um conjunto de relações entre o corpo e o mundo que o juntam numa grande razão. O corpo é como uma terra incógnita – expressão que permite entendê-lo como um elemento constituinte do mundo, que remete para o enigma, o mistério, o desconhecido, para um segredo que é ainda ignorado. Para uma necessidade de conciliação e de reconciliação. De composição e de recomposição. De encontro e reencontro. E é na reconciliação, nos dias de transfiguração, que podemos procurar esses momentos mágicos de passagem e de reencontro. O conhecimento é para Nietzsche um afeto. É mesmo o mais poderoso dos afetos. Este é sinónimo de um sentimento de poder e de liberdade do espírito que se caracteriza pela máxima capacidade de espiritualizar paixões contraditórias, e, deste modo, afirmar o mais que lhe seja possível todas as formas de vida. Já aqui se pressente esse valor máximo atribuído ao fundo, isto é, a vida, que vai aproximar-se da arte e abrir um abismo constante para hierarquizar os valores segundo os quais nos abrimos e fechamos ao mundo. O corpo busca a cada instante vencer as resistências que interna e externamente lhe são próprias e que também lhe são impostas. É esse o maior sentimento de felicidade que podemos ter e que faz crescer o corpo no mundo. Tudo isto apesar do abismo se manter e de termos cada vez maior consciência dele. O que nos leva a reforçar e a insistir na descoberta de novas transfigurações e entendimentos. *"Só com eles é que a natureza atinge o seu júbilo artístico, só neles é que a ruptura do principium individuationis se torna num fenómeno artístico."*⁴³⁵

Funcionará, então, a consciência como um *principium individuationis* a partir do qual o indivíduo se vai separando de si, desse seu lado inconsciente? E essa superação será realizada através de uma manifestação criativa, de uma visão de si mesmo num outro patamar de abertura às resistências? As tais aparências de uma aparência da qual os sonhos são feitos, que são sempre passageiras e fluídas.

Nessa possibilidade os sonhos não serão parte integrante do inconsciente, mas de uma outra consciência desdobrada, de uma das muitas consciências que temos.

*"(...) Temos de estar preparados para aceitar a existência em nós não apenas de uma segunda consciência, mas de uma terceira, de uma quarta, talvez de um número ilimitado de estados de consciência, todos nossos desconhecidos, e desconhecendo-se mutuamente."*⁴³⁶

⁴³⁴ Nietzsche, Friedrich, *apud* Constâncio, João, *op. cit.*, 2013, pp. 124-125.

⁴³⁵ Nietzsche, Friedrich, *op. cit.*, 1997, p. 31.

⁴³⁶ Freud, Sigmund, *op. cit.*, s.d., p. 157.



Fig. 60.
Fotografia de performance
Moments of Decision/Indecision,
Stuart Brisley,
1975.

Sendo que se pode pressupor que cada uma destas consciências fará parte desse esforço de separação e de individuação De um esforço de criar uma elevação que o torna uma aparência a partir da qual ele se vê a si mesmo. *“O ser humano já não é artista, tornou-se obra de arte: o poder artístico da natureza inteira, para satisfação voluptuosa do Uno originário, revela-se aqui sobre os arrepios do êxtase.”*⁴³⁷

É o inconsciente – enquanto terra incógnita – que estará ligado ao Uno primordial como parte da natureza de onde brotam os poderes artísticos e de onde emerge o sonho como *“um mundo imagético (...), cuja perfeição não tem qualquer relação com o nível intelectual ou a formação artística do indivíduo.”*⁴³⁸ Ou seja, a ligação entre apolíneo e dionisíaco *“são poderes artísticos que brotam da própria natureza”*, assim como o inconsciente e a consciência emanam da mediação do humano. Assim, mais capaz de olhar para si mesmo. Como se estabelece numa primeira instância essa relação entre o enigma do mundo com o enigma do corpo?

Estabelecer-se-ão laços entre os impulsos da natureza que Nietzsche menciona e o que para Freud são as pulsões que habitam e se manifestam de formas diversas, e por vezes indefinidas, no inconsciente? Como vimos anteriormente, o inconsciente é um espaço que se sobrepõe ao fundo animal e natural do homem. O inconsciente está ligado desde o princípio dos tempos a uma massa unitária de onde toda a matéria proveio, de onde vieram todas as coisas. *“O conteúdo do inconsciente pode ser comparado a uma população aborígine na mente.”*⁴³⁹ Apesar do picaresco da afirmação, encontramos com frequência este tipo de remissão do inconsciente para um tipo de formação e de estrutura que vem do fundo dos tempos – a algo primitivo que se confunde com o instinto. *“Se no ser humano existem formações mentais*

⁴³⁷ Nietzsche, Friedrich, *op. cit.*, 1997, p. 28.

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 29.

⁴³⁹ Freud, Sigmund, *op. cit.*, s.d., p. 177.

herdadas – algo de semelhante ao instinto nos animais – elas constituem o núcleo do Ics.”⁴⁴⁰

Entre estas formações herdadas e as suas capacidades de estabelecer relações e influenciar as operações conscientes existem laços que ainda hoje desconhecemos. Mas mesmo esse desconhecimento tem-se tornado uma fonte operativa, uma motivação para se perceber o funcionamento do humano e a sua distância relativamente à sua natureza.

O surgimento das palavras e a sua relação com o mundo, com o corpo, com os sonhos, são matéria de análise nos dias de hoje e de abertura de conjeturas que nos levam a refletir e procurar experimentar regressões no tempo através destes elementos. Nietzsche é um dos pensadores que investiu nesta relação entre o corpo e a sua importância na aquisição de uma linguagem que cubra o mundo de sentidos. “*É então que a essência da natureza deverá expressar-se simbolicamente; é necessário um novo mundo de símbolos, toda a simbologia corporal (...).*”⁴⁴¹ É interessante que o filósofo remete não apenas para a linguagem, para as palavras, mas também para uma ideia de como essa transposição de símbolos apropriados e herdados pelo vocabulário passou pelas várias partes do corpo. “*(...) Não apenas a simbologia da boca, do rosto, da palavra, mas a gestualidade plena que movimenta ritmicamente todos os membros. É então que crescem todas as outras forças simbólicas, a da música, em rítmica, dinâmica e harmonia.*”⁴⁴² Impõe-se aqui de novo o som e o ruído como fonte de separação do mundo e de aproximação a esse mesmo espaço incógnito.

11. A topografia das experiências artísticas comuns

Hoje em dia temos a capacidade de atribuir ao pensamento outras áreas e instrumentos, como suporte (andaimes) daquilo que se pode apelidar de “experiências comuns”, que não remetem diretamente para as palavras. A arte é um desses lugares de reconciliação. E a performance é um dos dispositivos que propõe o acesso a esse foro íntimo, a esse fundo opaco, que a transparência das palavras procura alcançar sucessivamente. “*Este foro íntimo possui um estatuto próprio do qual, julgo eu, a sua ciência nunca nos poderá dar conta.*”⁴⁴³ Surgirá aqui de novo a aceitação dos limites da ciência e o consequente reconhecimento de que existem campos que são do estrito universo das artes?

Proporá a performance uma refundação do humano e a ligação entre partes, buscando de novo e incessantemente essas ligações, essas reconciliações? “*A dimensão estética proporciona meios simples de reunir, ‘religare’, sem correr os riscos que os discursos dogmáticos comportam. De resto as crianças confundem muitas vezes o belo e o bom, que*

⁴⁴⁰ *Idem.*

⁴⁴¹ Nietzsche, Friedrich, *op. cit.*, 1997, p. 32.

⁴⁴² *Ibidem*, pp. 32-33.

⁴⁴³ Changeaux, Jean-Pierre, e Ricouer, Paul, *O que nos faz pensar?*, Edições 70, Lisboa, 2001, p. 73.

se encontram num mesmo processo de comunicação intersubjectiva.”⁴⁴⁴ A associação entre o artista e a criança é mais um ponto de interesse nesta fusão de discursos intersubjetivos, pois a criança é um ser que detém grande proximidade do seu interior, assim, como o artista busca trazê-lo para fora de si tornando-o em algo de comum.

A relação da arte com o inconsciente far-se-á através da assunção de um espaço que fica fora da linguagem. A arte diz e contradiz, procura evocar sem limites de objetividade.



Fig. 61.
Fotografia
de performance
*Acoustic
Head*, Marepe,
1995.

*“Consegue, de facto, o que nem o direito nem a moral, na sua forma normativa, nem a ciência, com a sua linguagem de objectividade rigorosa, conseguem: desenvolver o imaginário, suscitar novos planos de vida comum, sonhar, de algum modo, com um futuro partilhado e harmonioso.”*⁴⁴⁵

Será este sonhar e esta procura de fantasia que a performance busca ao revalorizar o inconsciente? Encontrar-se-ão as suas bases fundadoras neste afastamento do pensamento direto e na valorização de uma fantasia evocadora situada numa zona psíquica afastada da consciência? *“A obra de arte servir-se-ia do nível mais elevado da hierarquia das funções cerebrais: o das intenções e da razão. Criaria a harmonia entre a sensualidade e a razão sem recurso obrigatório ao raciocínio explícito.”*⁴⁴⁶

É interessante realçar nesta citação a menção topográfica de localização de uma possível zona de funções cerebrais mais elevadas, em contraponto a uma posição do inconsciente num lugar fundo ou profundo (que remete para um plano abaixo da consciência). Mesmo para Nietzsche, que vê a consciência como uma *“superfície de pulsões e afectos inconscientes”*⁴⁴⁷, sendo que, neste caso, a consciência é já uma película onde emerge o inconsciente que a contém. *“Nietzsche recorre à física do seu tempo para procurar tornar credível a analogia entre o mundo da vida pulsional e o mundo inorgânico.”*⁴⁴⁸

Sabemos que estas analogias são indutoras de metáforas e exemplos que nem sempre se

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 301.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 302.

⁴⁴⁶ *Idem*.

⁴⁴⁷ Constâncio, João, *op. cit.*, 2013, p. 120.

⁴⁴⁸ *Idem*, p. 118.

correspondem. No entanto, nesta situação parece que o inconsciente se move por dentro do mundo e do corpo num espaço total em que confluem as suas forças. O que se contradiz é essa posição subserviente de estar por debaixo da consciência. Esta ideia confere-lhe uma alteração de estatuto e de valor em termos de influência sobre o real, nomeadamente para as artes performativas.

A mudança de compreensão desta posição topográfica, uma alteração que corresponde a uma mutação hierárquica, com consequências na arte e na criatividade no atual contexto político e social, remete, ainda, para uma mutação do estado emocional geral no que respeita ao fenómeno da criação: “*É a livre alegria sem deliberação formulada*”⁴⁴⁹. A arte assume-se como uma festa da natureza, como uma atividade que apesar do confronto com a dor e o desconhecido implica uma elevação, uma saída do interior subjetivo para o exterior de uma experiência comum. A arte torna-se uma forma de estar e de viver no mundo que é celebradora e libertadora dessas pulsões. E a arte contemporânea, na nossa atualidade, inclui o espectador como criador. Recordemos que este é um dos aspetos que a distingue da arte anterior. “(...) *Possui uma dimensão suplementar, a faculdade de despertar, o poder evocador que faz surgir no cérebro do espectador imagens, memórias, recordações, gestos, e que suscita a fantasia. Dá que pensar.*”⁴⁵⁰ É esta faculdade de “fazer pensar”, de suscitar a fantasia, de envolver o espectador que dança com a música, que “performa” com o ator, que lhe dá uma característica libertadora e de transcendente. “*Todas as artes tendem para um universal intersubjectivo, libertam dos constrangimentos identitários e comunitaristas das religiões e das ideologias políticas.*”⁴⁵¹ Por tudo isto, eclodiu também um tipo de intervenção social e política, intersectado pelas alterações das topografias do corpo, em que o inconsciente abandona um lugar de subserviência e de dependência da consciência e faz emergir o bando de espíritos de que se encontra rodeado. A organização das partes procura seguir outra ordem, distante e diferente das que se relacionam com o real e com o pensamento direto. Pretende-se um diálogo que envolve o corpo como numa procura imbuída de uma disposição religiosa. Essa disposição visa ligar através da evocação, da transformação performativa, encontrar uma arrumação que choque contra a carne e a arranque do seu pragmatismo quotidiano. O objeto estético busca um corpo, muitos corpos, nos quais se instalará e nos quais se desenrolarão as suas capacidades de excitação sensual. Corpos do artista e dos espectadores.

Se, por um lado, o artista segue os seus instintos, também é forçado a percorrer caminhos que o tornem comunicante. É nesta abertura condicionada que o corpo do artista se tornou objeto de arte possível, objeto estético. E inscreve nesse objeto também o corpo do espectador, o que implica logo um processo de múltiplas subjetivações. “*O artista seguirá as regras que*

⁴⁴⁹ Changeaux, Jean-Pierre, e Ricouer, Paul, *op. cit.*, 2001, p. 302.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 302.

⁴⁵¹ *Ibidem*, pp. 302-303.

o seu meio cultural lhe impõe, mas também criará outras, novas. Desenvolve-se, de algum modo, uma 'normatividade', variável de artista para artista."⁴⁵² Essas novas regras têm em conta o já realizado e o curso das histórias individuais e do local e do tempo em que se inscrevem. E procuram sair desse tempo e criar simbologias que lhe excedam os limites. Há sempre uma tentação de abismo e de consenso que se procura reabilitar a cada criação. *"Serão, por exemplo, a harmonia ou consensus partium, a novidade que exclui o já visto ou já ouvido, a adequação às expectativas subjetivas do público, e mesmo a liberdade que o espectador tem de terminar a seu bel-prazer o processo criador do artista."*⁴⁵³ É esta força da liberdade à solta, liberada pelo objeto estético que a performance procura sonhar e tomar para si. É esta uma das suas condições de base sobre a qual erigiu um edifício artístico que contém em si este paradoxo de liberdade e norma.

É esta busca do acaso, da perda da norma por dentro da norma, de sair de dentro da linguagem através da linguagem, de explodir os sentidos em todas as direções, de tentar ser uma e muitas coisas que a expressão performativa vai buscar ao inconsciente. Um movimento constante de devir, de ir e vir, que não cessa nem por ocasião do processo de inscrição no objeto, que procura abrir uma força que emane da obra e que tenha poderes de evocação e de criação de imagens, de disposições musicais, de ideias imperfeitas e inacabadas. É esse o sonho da performance enquanto movimento em direção ao inconsciente. Que é também um sonho de libertação do olhar. É um ver e um "mais que ver" por cima das asas da liberdade. Veja-se o texto de André Breton (1896-1966)⁴⁵⁴ dedicado à visão de Antonin Artaud para melhor se entender este desejo de liberdade.

*"I know that Antonin Artaud saw, the way Rimbaud, as well as Novalis and Arnim before him, had spoken of seeing. It is of little consequence, ever since the publication of Aurelia, that what was seen this way does not coincide with what is objectively visible. The real tragedy is that the society to which we are less and less honored to belong persists in making it an inexpiable crime to have gone over to the other side of the looking glass. In the name of everything that is more than ever close to my heart, I cheer the return to freedom of Antonin Artaud in a world where freedom itself must be reinvented."*⁴⁵⁵

A ideia de ver o invisível, de ver como alguém que se coloca "do lado de lá das coisas" e vê mais do que o olhar normal da percepção, remete em grande parte para esse espaço

⁴⁵² *Ibidem*, p. 303.

⁴⁵³ *Idem*.

⁴⁵⁴ André Breton foi um escritor francês que ficou conhecido pela sua influência no eclodir e organização do movimento surrealista. Entrou várias vezes em choque com outros artistas que o acompanharam ou com quem contactou nas suas inúmeras etapas de intervenção pública e social. É um ativista social e artístico que pugnou por elevar muito o papel dos artistas e pensadores enquanto intervenientes no tecido da sociedade em que inscrevem o seu trabalho e vivências. O seu *Manifesto Surrealista* data de 1924 onde definia o surrealismo como um estado *puro de automatismo psíquico*.

⁴⁵⁵ Breton, André, "A Tribute to Antonin Artaud", em *Free Rein (La Clé des Champs)*, pp. 77-79, <http://implicateddisorder.wordpress.com/tag/antonin-artaud-surrealism-andre-breton/> consultado em 5 de abril de 2014.

inclassificável que está fora da consciência. Que, como vimos, se chama de inconsciente, apesar de ainda hoje não se perceber bem a sua topografia. O mais próximo que se lhe chega é conseguido através de uma visão holística que o coloca em todas as coisas que existem e que fazemos. Este “outro lado”, seja o inconsciente ou meramente o invisível, aparece segundo várias formas no nosso imaginário popular⁴⁵⁶.

Esse outro lado invisível, no entanto, está relacionado também, com o inconsciente e com as múltiplas maneiras de apreender as obras de arte. O próprio domínio da estética assim o impõe. Cada obra de arte tem uma multiplicidade de sentidos e de olhares possíveis e indeterminados. Esses sentidos correspondem ao facto de se colocar o espectador em direto contacto com uma matéria e forma que adquire uma capacidade mutante e que não para, nem se fixa, enquanto conhecimento determinado.



Fig. 62.
Fotografia
Gods of the Earth and the Sky,
Joel-Peter Witkin,
1988.

No seu artigo “Experiência Estética e Corporeidade: fragmentos de um diálogo entre Gestalt-Terapia, Arte e Fenomenologia”⁴⁵⁷, Maria Botelho Alvim⁴⁵⁸ faz-nos um resumo sintetizado das questões estéticas e da sua relação com o corpo, ligando-as ao dualismo, à semelhança do que temos procurado fazer com o inconsciente. “*A estética é uma disciplina que traz em sua origem a discussão do dualismo. Razão ou sensibilidade?*”⁴⁵⁹ Poder-se-á também estabelecer paralelos entre a estética e o seu desenvolvimento e a noção de inconsciente? A estética invoca para o seu campo teórico e epistemológico a intuição e a

⁴⁵⁶ Encontramos alguns trechos poéticos e de canções que remetem para essa outra dimensão: “*the other side of the looking glass*” (do outro lado do espelho); “*break on through to the other side*” (“passar-se para o outro lado”); “*the dark side of the moon*” (ver para além das aparências ou ver o lado negro das coisas). As traduções são da nossa responsabilidade.

⁴⁵⁷ Alvim, Maria Botelho, “Experiência Estética e corporeidade: fragmentos de um diálogo entre Gestalt-Terapia, Arte e Fenomenologia”, em *Revista de ESTUDOS E PESQUISAS EM PSICOLOGIA, UERJ*, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 1, 2007, pp. 138-146.

⁴⁵⁸ Não nos foi possível encontrar dados referentes ao nascimento da autora.

⁴⁵⁹ Alvim, Maria Botelho, *loc. cit.*, 2007, p. 139.

sensibilidade que são campos de eleição do inconsciente. “Ao ser consolidada no séc. XVIII, quando foi considerada Ciência e Filosofia da arte, circunscreveu um espaço teórico e epistemológico.”⁴⁶⁰ A intuição aproxima-se de algo que revela capacidades fora do controlo da razão e que se aproximam de algo animal, como sejam a telepatia, as visões sobrenaturais, as alucinações, as crenças, entre outros comportamentos ditos irracionais.

“Marc Jimenez, um esteta francês contemporâneo, argumenta: A fundação da estética como disciplina autónoma significa que o domínio da sensibilidade torna-se objecto de reflexão e obtém direito de cidadania; a intuição e a sensibilidade não são mais as ‘mestras do erro e da falsidade’.”⁴⁶¹



Fig. 63.
Fotografia
de performance
A Perfect Day,
Maurizio Cattelan,
1999.

A noção de que a intuição e a sensibilidade são as fontes do erro e da falsidade é mais uma vez baseada na confrontação entre a “*superação da verdade*” pela ciência e pela arte. Nietzsche, segundo Peter Sloterdijk e António Marques na introdução geral ao livro *Nascimento da Tragédia*⁴⁶², procurou mesmo escrever uma história da verdade. Tendo por base a relatividade da intuição e da sensibilidade, Nietzsche vai desenvolver uma filosofia dos contrários. “(...) *Como pode algo surgir do seu contrário, por exemplo o racional do irracional, o sensível do inânime, a contemplação desinteressada do ávido querer, a vida consagrada a outros do egoísmo, a verdade dos erros?*”⁴⁶³

Este é um dos aspetos sintomáticos da contrarreacção onde inserimos a importância dada ao inconsciente que irá desencadear o surgimento de uma resposta do corpo. Recordemos que

⁴⁶⁰ *Idem.*

⁴⁶¹ Alvim, Maria Botelho, *loc. cit.*, 2007, p. 139.

⁴⁶² Nietzsche, Friedrich, *O nascimento da tragédia, Obras escolhidas*, Relógio D'Água, Lisboa, 1997.

⁴⁶³ *Ibidem*, p. XXVII.

o investimento na mente através da filosofia de Descartes foi isso que despoletou. Assim, a intuição e a sensibilidade surgem como contrários da racionalidade e da objetividade científica. O seu exacerbar é uma contrarreacção generalizada ao avanço muito vasto do racionalismo. *“Ainda assim, a sensibilidade é liberada e reabilitada, mas permanece sob o controle da razão, única faculdade que dá acesso a um conhecimento puro, pois ainda predomina o que podemos chamar de ideal da Razão.”*⁴⁶⁴ Estas reabilitações representam a procura de uma normatividade. São uma resposta de um equilíbrio que busca a liberdade. Ao separar a mente do corpo a razão fragmentou-o, separou a mão do braço, a cabeça do pescoço. Procurou desenvolver através da ciência e da sua filha tecnologia formas de realizar este sonho de construir máquinas que substituam o corpo e o seu esforço mecânico. Contudo, é uma reacção que procura reganhar espaço e não impor-se de forma única e absoluta. *“A invenção da estética no século XVIII absolutamente não se opõe ao avanço do racionalismo.”*⁴⁶⁵ Consideramos que lhe é mesmo consequente.

O desenvolvimento instala também a ambiguidade e a relação entre as forças do sentir deslocam-se para o campo da criação e do subjetivo. É o estudo dessas forças e dos modos como as mesmas são inscritas nos objetos que ocupa a estética e o seu desenvolvimento filosófico. Um dos seus objetivos é melhorar a compreensão dos processos artísticos e da sua receção. É o crescente interesse de um alargado conjunto de espectadores e de fruidores pelas formas de arte que lhe dá também impulso e razão de ser.

*“A multiplicidade de sentidos da obra de arte, a ausência de referências a fórmulas de linguagem, abre a comunicação intersubjectiva a um público que ultrapassa largamente a comunidade cultural. A arte poderá, então, ser incluída na co-fundação de uma humanidade livre e fraterna.”*⁴⁶⁶

Esta pretensão de liberdade é já um valor que se situa no universo do social e do político. Há ainda a somar um pretenso projeto político e/ou religioso que se instaura de forma paradoxal a partir de uma dimensão de liberdade assumida como uma utopia, como um movimento em direção ao devir. É nesse movimento, que procura conjugar racional e irracional, que se vai insinuar e concretizar a importância da performance e da corporalidade. *“E ainda mais: apesar da explosão romântica do séc. XIX, que concretiza a então recente insurreição contra as luzes e a razão, o racionalismo segue com o progresso tecnológico.”*⁴⁶⁷

A liberdade exigida pelo corpo é agregadora e conjuga as partes desavindas como se um passo em frente implicasse disponibilidade para “o outro”. O corpo, dada a sua necessidade de agregação, envolve-se sem fragmentar mais a sua natureza. Vai tentar juntar o deslumbramento do racionalismo e das suas descobertas tecnológicas, como parte

⁴⁶⁴ Alvim, Maria Botelho, *loc. cit.*, 2007, p. 139.

⁴⁶⁵ *Idem.*

⁴⁶⁶ Changeaux, Jean-Pierre, e Ricouer, Paul, *op. cit.*, 2001, p. 303.

⁴⁶⁷ Alvim, Maria Botelho, *op. cit.*, 2007, p. 139.

integrante de um mundo que se abre e que envolve o inconsciente, e a consciência que dele tira a sua estrutura. Vão procurar-se instrumentos que, conjugando a racionalidade e as descobertas científicas e tecnológicas, avancem para os campos do, até então, inexplicável e inacessível. O esforço é de construção de uma visão que trabalhe sobre os contrários, de um esforço integrador. Os instrumentos para esta integração vêm de muitos lugares que têm relações menos óbvias seja com a ciência, a religião e/ou outras práticas esdrúxulas, por vezes mesmo muito extravagantes.



Fig. 64.
Fotografia
de instalação
e performance
Social Topography,
Juan Casillas Pintor,
2013.

12. O evento como instrumento performativo



Fig. 65.
Fotografia performance
Capitals,
Encontros Acarte,
2003.

Uma das palavras fortes associada à performance é “evento”. Por esse facto, e porque faz parte de um novo tipo de vocabulário instrumental, consideramos necessário procurar delimitá-la. Deste modo, particularizamos as singularidades que a performance traz agregada. Utilizaremos também exemplos que nos auxiliem a dar corpo a este conceito. Veja-se o caso das obras de Andy Warhol *Time Capsule* que, não se constituindo como um espetáculo, podem, no entanto, ser incluídas naquilo que se considera “evento”⁴⁶⁸ e estão

⁴⁶⁸ De há uns anos a esta parte o termo “evento” surge em substituição da palavra “espetáculo”. As razões devem-se às conotações negativas do termo “espetáculo” enquanto objeto de arte. Além desta desvalorização artística,

também relacionadas com os limites e as fronteiras da performance como esta é hoje em dia entendida.

Andy Warhol propôs o nome *Time Capsule* para uma obra sua constituída por um conjunto de caixas de cartão onde foi guardando os mais variados objetos que se encontravam no seu estúdio. Cartazes, recortes, folhetos, objetos de várias proveniências, incluindo pessoais, e restos de outros trabalhos eram, de quando em quando, encaixotados, datados e arquivados. Hoje em dia existem prateleiras sem fim de caixas de cartão com esta denominação agrupadas dentro desta obra. O que no começo teve um aspeto de organização das imensas recolhas de documentos, objetos e correspondência que recebia tornou-se depois numa obra artística que tem um cariz de evento. A mesma ultrapassou a vida do seu autor e, ainda hoje, vão sendo abertas numa sequência determinada e com um protocolo ritualizado. As descrições e as expectativas sobre cada caixa que faz parte desta obra gigantesca evocam a abertura de um monumento egípcio antigo e o desvendar dos segredos dos faraós. Em cada caixa aberta parece que os seus autores esperam regressar ao passado e descobrir mais um pouco da vida de Andy Warhol. É como se regressássemos ao corpo do artista por intermédio da sua obra. Pensamos que esse terá sido também um pouco o espírito deste artista – onde se junta uma subtil ironia.



Fig. 66.
À esquerda:
fotografia
de performance
em *Capitals*,
Encontros Acarte,
2003;
à direita:
fotografia
de performance
em *Capitals*,
Encontros Acarte,
2003.

Uma das encarregadas do Museu de Pittsburgh, onde agora se encontram todas as 610 caixas de cartão, que fazem parte desta obra monumental, Marie Elia, descreve o seu trabalho de arqueologia performativa da seguinte forma: “(...) *She is the secretary to a dead man. As one of two cataloguers for Andy Warhol’s Time Capsules, it’s her job to go through the 610*

o evento pressupõe um elemento participativo que impõe uma distância para com a passividade do espectador burguês, que paga para ser entretido. A noção de evento pressupõe uma partilha entre ator e espectador, uma transformação de ambos e um posicionamento de abertura e crescimento interior pessoal e coletivo. Um terceiro aspeto associado ao termo evento é a deslocalização para espaços ditos não convencionais e a múltipla e dispar utilização de meios e disciplinas diversas – como substância e matéria dos acontecimentos propostos. Como é o caso das *Time Capsules* de Andy Warhol.

*boxes he left after his dead in 1987*⁴⁶⁹. Como se pode depreender deste testemunho, mesmo morto o autor parece estar presente e exercer a sua influência ativa. Ela é a extensão dele e quem agora faz fechar o círculo desta performance que se estende num tempo muito longo.



Fig. 67.
Fotografia
de instalação
Time Capsule,
Andy Warhol.
2013

A ideia de uma cápsula do tempo⁴⁷⁰ é sugestiva para a noção de evento e junta de novo a tecnologia e o corpo numa dimensão que se estende para a eternidade e que contém uma dimensão espiritual relevante. A estrutura, ou partitura desta obra, conduz a uma dimensão performativa que confunde os seus fazedores, e todos os restantes envolvidos, num processo indeterminado por uma extensão de tempo considerável. É uma performance no sentido de que há um sistema de ação que implica o fazer e o ver. Tem contornos inesperados e lida com o tradicional, por exemplo, na forma de arquivo, e com a tecnologia, ao remeter para uma cápsula onde se guarda o passado para ser redescoberto no futuro. Há um exemplo similar realizado pela NASA (National Aeronautics and Space Administration) que enviou uma cápsula para o espaço, para ser rececionada por algum extraterrestre ou grupo de exploradores do espaço, que ali encontrarão testemunhos da civilização humana. Isto, se as conseguirem decodificar devidamente. As naves espaciais Pioneiros 10 e 11, que precederam a *Voyager*, levavam ambas pequenas placas de metal identificando o seu tempo e lugar de origem para o benefício de quaisquer outros viajantes espaciais que possam vir a encontrá-las no futuro distante. A NASA colocou uma mensagem mais ambiciosa a bordo

⁴⁶⁹ Ober, Lauren, <http://www.npr.org/2013/11/02/242174661/dead-bees-nail-clippings-and-priceless-art-in-warhols-time-capsules> consultado a 12 de maio de 2014.

⁴⁷⁰ Estas informações resumidas por nós acerca da *Cápsulas do Tempo* foram retiradas do sítio <http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/goldenrec.html> consultado a 25 maio de 2014. Encontram-se inúmeras referências às cápsulas do tempo, publicitadas como um projeto e empreendimento de escala global, enquanto uma performance espacial da humanidade em busca de parceiros nos cosmos. As dimensões simbólicas de uma mente universal, de procura de amenizar, de um sentimento de solidão, de fraternidade e, quase diríamos, de um conjunto de aspetos religiosos, como são o caso das relíquias dos santos e das múmias egípcias, aqui ressoam nestas iniciativas.

das naves *Voyager 1* e *2* – uma espécie de cápsula do tempo, que se destina a comunicar uma história do nosso mundo a extraterrestres. A mensagem *Voyager* é realizada por um registro fonográfico – um disco de cobre banhado a ouro de 12 polegadas contendo sons e imagens selecionadas para retratar a diversidade da vida e da cultura na Terra.

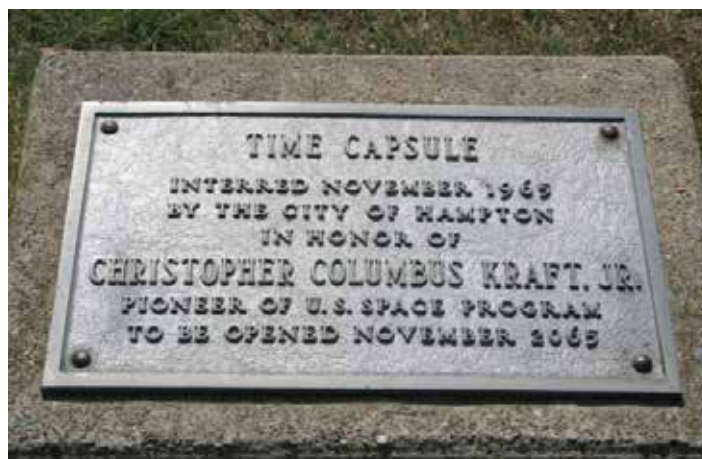


Fig. 68.
Fotografia
de placa comemorativa
em Hampton referente
ao lançamento
de *Time Capsule*,
1965.

O confluir de espaços de intimidade e de visibilidade tornou-se uma das preocupações temáticas mais frequentes para os artistas ligados à performance. As acoplagens com as ciências – da biologia e das psicologias profundas, maioritariamente – são muito extensas e próximas. Mas também o próprio desenvolvimento social e as suas inovações tecnológicas invadem os campos da arte.

“‘We work more with the intimate side of Warhol. His prescriptions, his shampoos, his acne medication, his letters from his family’, says Erin Byrne, the Time Capsule’s other cataloguer. ‘These are things that blow people away’. ‘Warhol began the project when he was moving the Factory, as his studio was called. But the artist didn’t hire a moving company’, says Matt Wrubican, the Warhol Museum’s chief archivist. ‘Warhol asked his staff to clean up the mess, and one of his assistants found a workaround. He suggested to Andy that they start putting everything in these boxes, and they could call them ‘time capsules’ and he could work on them forever. And he did. He thought that was a great idea’, says Wrubican.”⁴⁷¹

Outro aspeto relevante da obra de Warhol, que é também uma das características da performance e do evento, é a múltipla participação e a utilização de várias ideias que vêm de diversos autores que Warhol toma como suas e utiliza para o desenvolvimento da sua obra. A contaminação de ideias e a noção de plágio, ou de utilização de ideias alheias, é uma das características da performance que também exerce, assim, uma crítica à noção clássica de autor como génio e único intérprete das suas criações. Há como que uma coletivização da criatividade, até dado o pressuposto de que o espectador será também ele próprio um criador.

⁴⁷¹ Ober, Lauren, *loc. cit.*, 2013, s.p.

Os artistas tornam-se também colecionadores da realidade circundante e observadores do mundo onde vivem. Esta é, aliás, uma das características que desde sempre existiu nas artes, isto é, a observação do mundo – recordem-se os retratos de pessoas e de paisagens dos pintores da Renascença.



Fig. 69. À esquerda: fotografia de instalação de *Harms Collection of African Art*, coleção de Arte da Universidade Oklahoma, s.d.; à direita: fotografia de *Francis Bacon Studio*, Dublin, s.d.

Recorde-se de novo a importância e a relação simbólica do inconsciente com a liberdade e/ou a libertação das imposições do real e do pensamento direto. O mercado representa no fundo a imposição de um sistema racional na sua plenitude formal. É o fantasma maior do pensamento dirigido e do desejo controlado.

*“Warhol intended for the Time Capsules to eventually be sold as art, but they never went on the market. And it’s certainly easy to balk at the idea that the stuff that wound up in the boxes is art. Warhol was a packrat. But that desire to collect helped inform his artistic point of view.”*⁴⁷²

Regressamos aqui ao tema das intensidades afetivas da obra e da sua relação com o mundo. Entrevemos aqui uma outra dinâmica possível de se exprimir e exemplificar essa afetividade. Esta obra demonstra as componentes afetivas do seu autor, de alguém que gosta das coisas e que se relaciona com o mundo a partir de uma forte emotividade, o que, mais uma vez, implica uma componente corporal. O corpo é o ponto de partida de todas as extensões que se estabelecem com o mundo exterior. O amor às coisas torna-se uma motivação para o trabalho, como vemos em Warhol: “‘There’s an interview Warhol gave pretty early in his days as a pop artist where he said that pop art is liking things’, Wrbican says. ‘I can’t think

⁴⁷² *Idem.*

*of a better expression of that idea than the Time Capsules. I mean, Warhol loved stuff’.*⁴⁷³



Fig. 70.
Fotografia de pintura
amadora inspirada
em Andy Warhol, s.d.

Mas o que é relevante na performance não é o seu resultado ser extraordinário em si mesmo pelo lado experimental, mas sim através da perspectiva do espectador que é múltipla e contém um leque muito alargado de aberturas e possibilidades. É a própria condição de experiência de vida que servirá de antecâmara de entrada para uma condição holística e até de uma espiritualidade inesperada. Aqui o termo espiritualidade é visto num sentido distinto do da estrita religiosidade. É a espiritualidade que se relaciona com o invisível e o inconsciente, como temos vindo a procurar definir. É a noção de um tempo que se estende, de um tempo total no qual se participa com todas as suas consequências e com todos os seus aparatos e desilusões que importa. É o tempo total que a performance evoca – como provocação e experiência do mundo.

Aos performers ocasionais que são cooptados para se tornarem parte da performance está reservado um papel que nem sempre é possível prever ou determinar antecipadamente. E as implicações afetivas que despoletam são tão intensas como para um qualquer outro ator ou espectador. “*Sometimes Byrne feels like Elia finds all the good stuff. ‘I might be looking over at Marie’s box and she’s pulling out a Basquiat and Keith Haring underwear and all this great stuff and I’m still knee deep in junk mail,’ says Byrne. ‘It’s total time capsule envy’.*”⁴⁷⁴ A relação com a vida e a obra dos artistas nem sempre é pacífica e continua a ser motivo de tensão. Pode ver-se também aí a irrupção de personalidades múltiplas, de vários outros que habitam dentro de cada um de nós.

O estatuto de estrela mediática invade este universo dos artistas e cria uma relação com a sua obra que nem sempre é clara e pacífica. Marina Abramovic diz explicitamente que esperou quarenta anos para se tornar uma superestrela mediática e que hoje utiliza isso com toda a naturalidade. O que nem sempre é isento de consequências para a sua obra e para as condições e formas de receção que daí emergem. Questões como a vaidade e a vida constantemente debaixo de uma dimensão de espetáculo – ou de vento mediático, como se

⁴⁷³ *Idem.*

⁴⁷⁴ *Idem.*

queira chamar – são evidentes nas suas palavras, bem como o facto de tornar a vida parte do seu trabalho de forma muito estreita.

“Your popularity has grown significantly lately, especially among the general public. Is it strange for this to happen to you so late in your career?”

‘You know, if you were 25 years old and this happened to you and from one day to the next you become respected and you’re in all the newspapers, then it could really get to your head and you could become very narcissistic. In my life I’ve seen so many artists rise and fall like that, but to me it has always been the aim. So having success at 65 doesn’t change anything in my life, but it amuses me a lot that it happened so late. To be in a magazine when you’re 20 is okay, but when you do it when you’re 65 it’s much more fun!’

‘It sounds like you’re enjoying it.’

*‘I’m enjoying it very much. Fashion cover stories, I come to the hotel and someone takes care of my clothes, I only carry hand luggage, people think of me – all these little extra bonuses you get. I’m really enjoying every minute of it. But this is just vanity’.*⁴⁷⁵

Os aspetos cujos traços aqui apenas deixamos esboçados são marcantes para a mudança de características do espetáculo transformando-o em evento. A vida e as obras, as relações com os espectadores, a introdução do corpo e de um grande número de instrumentos para a sua revalorização são marcantes para as artes performativas. Mas também uma noção de presente e de presença que se estende para o futuro, e que invoca uma noção de espírito das artes diferenciado e diferenciador, são parte integrante de uma outra definição das componentes performativas.

A imagem dos artistas também se vai alterando e modificando na sua relação com o mundo no qual intervêm. *“After sifting through 608 Time Capsules, plus a trunk and a filing cabinet that are also part of the work, Byrne and Elia definitely have a different Picture of Warhol than the celebrity image he liked to project.”*⁴⁷⁶ A distância entre o público e o privado mostra também a possibilidade de coexistência de vários outros em cada ser. Demonstra a existência de personalidades múltiplas, várias máscaras, *personae*, representações do ser.

A paixão pela verdade e pelo conhecimento vai, subterraneamente, sendo desvelada nos seus trajetos artísticos. É a busca dessa verdade subjetiva que está implícita na construção da performance, revelando práticas que funcionam como diários, onde estes aspetos de múltiplos “outros” se confessam. Por vezes esse jogo leva-nos a considerar que o que nos é revelado surge como um jogo de mentiras. Que são o outro lado da verdade e que sem elas esta não pode existir. Neste sentido a performance é um jogo de contrários. Estes contrários trazem implícita a compreensão de que cada uma destas forças está dependente da perspetiva através da qual é observada. A pressão para que os artistas se mostrem como são ultrapassa por vezes a própria construção que pacientemente urdem durante a vida e que esperam ser reconhecida de forma mediática pelos seus contemporâneos. Contudo, existe

⁴⁷⁵ Abramovic, Marina, *apud* Adams, Johnny, 2012, s.p., <http://the-talks.com/interview/marina-abramovic/> consultado em 16 de março de 2014.

⁴⁷⁶ Ober, Lauren, *loc. cit.*, 2013, s.p.

uma máscara, uma outra vida que desvela e revela a mentira e a ilusão, como um jogo de aparências infinito.

A “des-subjetivação” inerente à criação artística conduz, por vezes, à construção de valores que se contrapõem entre si, num labirinto de referências e autocitações que misturam realidades e ficções. E onde as fronteiras e os limites nem sempre surgem evidentes e à luz da claridade dos dias.

“‘*The flotsam and jetsam that’s left of his life is almost a little bit more truthful and faithful to the life he actually lived versus the life he put out there*’, Byrne says. ‘*In that way, the Time Capsules serves as a kind of Warhol autobiography. Fingernail clippings, dead bees and all*’.”⁴⁷⁷

Este elemento biográfico é uma das características do evento performativo. A performance pressupõe a introdução de elementos biográficos, incluindo a presença do corpo como elemento ativo.

Veja-se – como complemento e intromissão curiosa acerca das biografias e da sua importância para as artes contemporâneas – o começo dos *Cadernos do Subterrâneo*⁴⁷⁸, de Fyodor Dostoyevsky (1821-1881)⁴⁷⁹ que ali funciona de forma exemplar. Ali se resume bem este aspeto da performance, mesmo aplicado a um domínio da literatura. O autor propõe a escrita de um falso diário que remete, porém, para a realidade como um retrato da mesma. Instaura um jogo de sentidos que fazem emergir o outro lado das coisas através da ficção e da ilusão, da mentira e da verdade, que assim tem possibilidade de ser capturada e recriada em valor artístico. E também ali se procura envolver o leitor no fator de verosimilhança e de verdade do que está expresso. Além destes aspetos biográficos, e de envolvimento numa teia afetiva subtil, as questões do corpo estão de pronto evidenciadas. O corpo encontra-se doente e a relação com os médicos, representantes da ciência, está carregada de suspeitas

⁴⁷⁷ *Idem*.

⁴⁷⁸ A novela *Cadernos do Subterrâneo* foi publicada em 1864. O trabalho, que inclui passagens extremamente misantropas, contém as sementes de quase todas as preocupações morais, religiosas, políticas e sociais que aparecem nos grandes romances de Dostoiévski. Escrito em reação ao romance ideológico de Nikolay Chernyshevsky *O que Fazer?* (1863), ofereceu uma utopia planeada com base nas leis “naturais” de “auto-interesse”. O livro *Cadernos do Subterrâneo* ataca o cientificismo e o racionalismo no seu próprio coração. Os pontos de vista e ações do homem subterrâneo de Dostoiévski buscam demonstrar que os seres humanos possuindo livre arbítrio, muitas vezes agem contra o seu próprio interesse. O homem do subsolo é profundamente alienado de vida, enterrado no seu quarto. As visões do herói são descritas na Parte I e na Parte II descrevem-se os conflitos do homem do subterrâneo. Quando ele se vira para a razão em busca da salvação, ele falha, e conclui que não é a razão, mas os caprichos que em última análise, prevalecem na natureza humana.

⁴⁷⁹ Fyodor Dostoyevsky, cujo nome que também se pode escrever Dostoiévski, foi um romancista russo cuja penetração e profundidade psicológica nos recessos mais escuros do coração humano, juntamente com os seus momentos inigualáveis de iluminação, teve uma enorme influência sobre a ficção do século XX. Dostoiévski é geralmente considerado como um dos melhores romancistas que já viveram. O modernismo literário, o existencialismo, e várias escolas de psicologia, teologia e crítica literária têm sido profundamente moldada pelas suas ideias. As suas obras são muitas vezes chamadas de proféticas porque ele previu com enorme precisão a forma como os revolucionários Russos se comportariam se chegassem ao poder. Na sua época ele foi, também, conhecido pela sua atividade como jornalista.

e inseguranças. Há aqui, como também em Nietzsche, uma vontade de desprezo pela vida subjugada à mitigação das dores de forma artificial. Distingue-se o asceta, que enfrenta e hierarquiza as suas dores, daquele que se deixa subjugar pelos tormentos do corpo. O lado supersticioso do autor sobressai e patenteia um aspeto de desconfiança e de impotência perante todo o sistema que o rodeia. No entanto, a ficção e o real confundem-se com a imaginação de forma a reforçarem-se mutuamente num enleio sem fim. Que, aliás, remete mesmo para uma condição de eternidade que liga o espírito e a alma.

“The author of the diary and the diary itself are, of course, imaginary. Nevertheless it is clear that such persons as the writer of these notes not only may, but positively must, exist in our society, when we consider the circumstances in the midst of which our society is formed. (...) I am a sick man... I am a spiteful man. I am an unattractive man. I believe my liver is diseased. However, I know nothing at all about my disease, and do not know for certain what ails me. I don't consult a doctor for it, and never have, though I have a respect for medicine and doctors. Besides, I am extremely superstitious, sufficiently so to respect medicine, anyway (I am well-educated enough not to be superstitious, but I am superstitious).”⁴⁸⁰

O autor considera-se a si mesmo uma personagem que tem características muito particulares. E que o ligam ao fundo de uma natureza humana que é inconfessável. A ligação das aparências artísticas e das suas matérias estão em busca de uma ligação à vida. É esse um dos eixos que move a performance por dentro das dinâmicas múltiplas que procura arrolar para os seus domínios expressivos.

A noção de evento aproxima-se, assim, dessa intenção de capturar a vida incluindo em si uma noção de tempo. Aí confluem princípios abstratos ligados à fragmentação do tempo onde os impulsos criativos se ligam entre si de forma semelhante à vida mas por fora da existência quotidiana. Nesse sentido, fomos procurar a noção performativa de cápsula do tempo onde se incluem as multiplicidades de impulsos que fazem as obras performativas.

A noção de cápsula aproxima-se da de “recipiente” – lugar onde se deitam coisas – e também de “recetáculo” – objeto ou dispositivo que está aberto para receber e/ou guardar coisas. A ligação destes termos com substâncias líquidas e/ou gasosas introduz uma configuração de troca de imaterialidades: as forças inconscientes do corpo que, como vimos, estão no centro destas ações. O evento impõe um arrebatamento do corpo dentro de uma cápsula do tempo como seu elemento primordial. É no espaço da grande razão que os corpos se interconectam. O surgimento do evento é a afirmação de que o corpo é a “*terra incógnita*” sobre a qual se desenrola o acontecimento artístico e que uma dimensão de cocriação está implícita na sua fruição. “*As pulsões, os afectos e os instintos são, portanto, formas de relação perceptiva e interpretativa com o mundo. Mas são também percepções que se percepcionam e se interpretam umas às outras.*”⁴⁸¹ Esta ideia, referente ao trabalho de Nietzsche, leva-nos

⁴⁸⁰ Dostoyevsky, Fyodor, *Notes from the Underground*, s.d., pp. 2-3

⁴⁸¹ Constâncio, João, *op. cit.*, 2013, p. 125.

a perguntar se esta intersecção se dará quando estas percepções são realizadas a partir de um corpo que observa outro. E, também, à constatação de que existem vários “outros” dentro do mesmo corpo que se percebem e se constroem mutuamente, como é o caso da personagem de Dostoiévski.

“É porque o organismo tem esta natureza – e também porque a extensão das nossas percepções pulsionais inconscientes ultrapassa em muito a extensão dos nossos pensamentos conscientes – que ele é capaz de se adaptar às circunstâncias, mudar constantemente a sua organização e responder quer a alterações internas, quer a alterações externas.”⁴⁸²

Seguindo o pensamento de Nietzsche, percebemos que também o evento traz esta noção implícita de que temos no organismo a capacidade de adaptação, de receção e de partilha relativamente às alterações que nos são impostas e/ou propostas. Alterações essas que, como vimos, podem ser realizadas internamente dando voz aos seus “outros eu” mais obscuros e negros, como fez Dostoiévski, ou externamente. Ou seja, a adaptação é provocada, como no caso de uma performance pelo desejo antecipado de transformação ou pelas circunstâncias dadas da vida quotidiana.

A percepção de que existem forças invisíveis e de que são essas forças que a performance invoca e procura para se afirmar enquanto expressão artística, é argumento paradoxal.

“Since choice as the decisive factor in self-presentation has to do with appearances, and since appearances has the double function of concealing some interior and revealing some “surface” - for instance of concealing fear and revealing courage - that is hiding the fear by showing courage - there is always the possibility that what appears may by disappearing turn out to be a mere semblance. Because of the gap between inside and outside, between the ground of appearance and appearance - or to put it differently, no matter how different and individualized we appear and how deliberately we have chosen this individuality - it always remain true that ‘inside we are all alike,’ unchangeable except at the cost of the very functioning of our inner psychic and bodily organs or, conversely, of an intervention undertaken to remove dysfunction. Hence there is an element of semblance in all appearance the ground itself does not appear.”⁴⁸³

Na realidade, estamos em crer, que não são apenas essas as forças e as matérias da performance, apesar de constituírem uma das suas matérias básicas. As suas aparências remetem sempre para outras aparências ao fundo das quais não é possível chegar, mas do qual se tem consciência de que existe um fundo no qual “somos todos iguais”. E daí a ligação ao inconsciente e a tudo o que este sistema significa, seja em termos simbólicos, seja nos seus aspetos funcionais. E, principalmente, na relação que se estabelece com tudo aquilo de que temos consciência e os múltiplos lados das aparências cuja existência vamos descobrindo, e/ou reconhecendo, de forma mais ou menos surpreendente. É como se as

⁴⁸² *Idem.*

⁴⁸³ Arendt, Hannah, *The Life of the Mind*, Harcourt, Inc., San Diego, Nova Iorque, 1978, pp. 37-38.

coisas nos falassem pela primeira vez. Como a criança que lança a sua curiosidade sobre si e o mundo que a rodeia a cada gesto criador. “*Before man was aware of himself. Awareness of the person is, then, the first art. In performance art the figure of the artist is the tool for the art. It is the art.*”⁴⁸⁴ Fará a performance um movimento de retorno a essa consciência primeira do mundo? O artista toma conhecimento de si e apaixona-se pelo mundo e pelo seu corpo a passear pela superfície. O corpo, no entanto, mantém essa ligação primordial que lhe fez tomar consciência de si. O corpo tem um papel fundamental na determinação das características da performance e é no emergir desta sua qualidade de produtor de sentido estético que o abordamos. A performance cria inclusivamente uma rutura na esteticidade dos objetos de arte. A transformação que se espera que ocorra é um caminho para a libertação e a felicidade de vencer as resistências em que o poder do conhecimento do corpo cresce. O paradoxo está no facto de que é também o corpo, ao ser desligado do mundo e dessa paixão pelo conhecimento, que bloqueia o crescimento. E questionamos se esse bloqueio não fará parte de uma estratégia do inconsciente para se expandir e crescer – colocando-se perante o abismo, a sua necessidade de conhecimento é maior e a ultrapassagem do já adquirido toma a força de um projeto de vida.

Sabemos já que o acesso ao inconsciente é dificultado ao serem incorporadas as linhas de tensão da consciência direta do mundo que o desenvolvimento científico e tecnológico permite. “*Paradoxically, the greater the progress of science and the more spectacular its results, the quicker vanishes the Enlightenment illusion of the infinite perfectibility of man and the world.*”⁴⁸⁵ É este o paradoxo da ciência: quanto mais avança e mais se vai revelando do mundo, maior é o desencanto provocado. A perda de força e de ânimo no caminho seguido implicará falência do projeto modernista? “*Today, chaos theory or microbiology in particular brings home the fact that the world is ‘enchanted’ and that it forever eludes the grasp of science and technology – probably to the advantage of humankind*”⁴⁸⁶. Mais uma vez aqui parece que este plano de uma absoluta transparência do mundo que a ciência fundamentou tem outros desígnios que não os seus objetivos primeiros. De algum modo essa percepção do real dificulta e até impede a ligação entre o todo.

Será, então, acerca desta dualidade, na tensão extrema que se estabelece entre estas duas forças opostas – a percepção direta do mundo e as forças invisíveis – que se funda o surgimento da performance. O pensar da existência opõe-se ao sentir do mundo. A performance vai agir sobre o corpo sem poder deixar de fora o pensamento. Esta constatação pressupõe que o pensamento se divida ou que se complexifique. Que não seja apenas dedicado à existência de um corpo visível e fechado que se passeia no mundo, mas também a um outro corpo invisível e aberto que tem grande influência na consciência que o homem tem de si.

⁴⁸⁴ Battock, Gregory, e Nickas, Robert, *op. cit.*, 1984-2010, p. 5.

⁴⁸⁵ Fischer-Lichte, Erika, *op. cit.*, 2008, p. 206.

⁴⁸⁶ *Idem.*

Virá, assim, a performance propor um papel de transformação do que sentimos e da sua emergência para o exterior? Esta expressão artística propõe uma “nova estética” que, não sendo apenas contempladora, se torne uma força de intervenção ética. A transformação que se pede é uma busca da felicidade, uma maximização dos afetos que permita uma libertação que é tanto individual e poética, como coletiva, social e política.

A estética que a performance oferece parte do corpo invisível para o corpo aberto à construção de discursos. Aberto à criação de obras de arte. A obra de arte abre o corpo e expõe-se ao mundo, sendo a performance um dos expoentes desta abertura.

“A obra de arte abre à sua maneira o ser do ente. Na obra acontece esse abrir, i. e., o descobrir [Entbergen], i. e., a verdade do ente. Na obra de arte a verdade do ente se pôs em obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade. O que é a verdade mesma, para que se suceda a si [sich ereignet] de tempos a tempos como arte? O que é este pôr-se-em-obra?”⁴⁸⁷

Por outro lado, a ciência tem também procurado abrir e desvendar o corpo. É o caso, como vimos, da teoria do caos e da microbiologia. Mas há um território do invisível que se tem tornado crescente e a cada passo mais inacessível. Este paradoxo avoluma-se e aparentemente não tem solução. O facto é ainda mal aceite e desconsiderado nos domínios da ciência, apesar de algumas opiniões já apontarem nesse sentido. A ciência afadiga-se na construção de um grande número de objetos e instrumentos técnicos auxiliares de captação e de apreensão do invisível ao qual procura dar uma aparência. Veja-se o caso dos órgãos internos do corpo que se tornam sucessivamente aparências e vão perdendo a sua característica de invisível para o mundo. *“While this recognition has become prevalent in the sciences only towards the very end of the twentieth century, it has formed the underlying principle of art since the performative turn in the 1960s.”⁴⁸⁸*



Fig. 71. Fotografia de performance
Miss You,
Franko B,
2000.

⁴⁸⁷ Heidegger, Martin, *apud* Moosburger, Laura de Borba, Dissertação de Mestrado, “A ORIGEM DA OBRA DE ARTE”, Tradução, Comentário e Notas, Curitiba, 2007, p. 25.

⁴⁸⁸ Fischer-Lichte, Erika, *op. cit.*, 2008, p. 207.

O que se opõe, então, a esta abertura do corpo? Ou, em termos mais gerais, a que se abrem as obras de arte? E por que nos trazem as obras de arte esta noção de abertura? Heidegger dá-nos uma preciosa ajuda na compreensão deste movimento de forças que se complementam e que jogam entre si. A relação que estabelece entre mundo e terra são perfeitas metáforas que se encaixam primorosamente nos nossos conceitos de abertura e de clausura, ou fechamento, da performance. O que defendemos é que é esse o movimento fundamental desta expressão artística. Questionamos, por isso, se a performance, enquanto obra de arte, se abre ao mundo através da sua contínua experimentação do corpo. E se, num ato contínuo, ao desejar-se imortal, se fecha de imediato. Fechar-se-á ao tornar-se reconhecida e ao procurar uma normatividade que lhe permita aceder ao contínuo do tempo?

*“O mundo é a abertura [Offenheit] que se abre das vastas vias das simples e essenciais decisões no destino de um povo historial. A terra é o vir-à-frente para nada impelido do constante encerrar-se e assim acolher. Mundo e terra são essencialmente diferentes um do outro e, não obstante, nunca separados. O mundo se funda sobre a terra e a terra se ergue atravessando o mundo. A relação entre mundo e terra de modo algum degenera na unidade vazia da contraposição que não leva a nada. O mundo aspira, em seu repousar sobre a terra, a fazê-la sobressair. Como aquele que se abre, não tolera nenhum encerrado. A terra, porém, como a acolhedora, tende a cada vez a puxar o mundo para dentro de si e em si mantê-lo. A confrontação de mundo e terra é um combate.”*⁴⁸⁹

A abertura do mundo estará, então, relacionada com a escrita de vias que constroem e fazem a história? A abertura funciona, assim, como uma vontade de poder, como uma verdade que se aproxima de uma paixão de conhecimento. Abertura que foi também perseguida pela ciência na sua busca de verdade. Mas é precisamente neste processo de abertura que estas duas disciplinas se separam. A separação entre artistas e cientistas é um dado que vem do fundo dos tempos. Mas a sua aproximação, a sobreposição de algumas das suas fronteiras, pelo menos no que diz respeito ao pensamento criativo, são cada vez mais evidentes. *“What took many scientists a long time to acknowledge and what still finds much resistance today, has already been intuitively sensed by artists for decades.”*⁴⁹⁰ Terá a arte criado um corpo invisível sobre o qual operou a sua renovação? Ao iniciar um processo de “des-subjetivação” terá multiplicado o ser em vários corpos? Um corpo que lhe permite experimentar a abertura do mundo versus o fechar impelido pela terra. Recorde-se que Heidegger afirma que o movimento de encerrar é constante. Será, então, o impulso para acolher mais forte do que uma força para abrir? Heidegger diz-nos: *“A terra é o vir-à-frente para nada impelido do constante encerrar-se e assim acolher”*⁴⁹¹. Ou seja, a arte é uma força que contraria esse constante acolher. A performance contraria esse acolher e regressa inevitavelmente a ele. Como o corpo que se lança no espaço regressa ao solo. Assim, a performance deste modo

⁴⁸⁹ Heidegger, Martin, *apud* Moosburger, Laura de Borba, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁹⁰ Fischer-Lichte, Erika, *op. cit.*, 2008, p. 207.

⁴⁹¹ *Idem.*

precisou de criar um corpo invisível que se desloca e se relaciona com o corpo visível. Ambos são acolhidos pela terra para depois de novo se voltarem a separar.

Regressemos um pouco atrás à noção de que o hipnotismo é um instrumento para poder ver esse outro corpo invisível e que usa o corpo visível – com os seus limites e possibilidades de linguagem, fronteiras do tangível – para lhe aceder. Se observarmos atentamente a descrição de Freud sobre os efeitos e poderes do hipnotismo e a sua absoluta e profunda crença nessas potencialidades, podemos atentar bem naquilo de que estamos à procura. Podemos ver aqui as diferenças entre evento e espetáculo, que procuramos definir. As relações entre o espetáculo e a performance estendem-se para o dia a dia – para a vida nas suas variadas formas de organização. Ao fazê-lo, a performance, tal como o hipnotismo, busca abrir esse corpo visível projetando-o no futuro, buscando-lhe um outro que se lhe anteponha e que o cubra de sentidos. Sentidos que se estendem no tempo – para trás e até ao presente. Ao abrir o presente do mundo a performance insere-lhe um sentido de combate. Um combate de metáforas e de dramatização dos seres para com a vida que perseguem.

*“No combate, cada um lança o outro além de si. O combate se torna assim cada vez mais disputável, mais autenticamente o que ele é. Quanto mais duramente o combate se força por si mesmo ao extremo, tanto mais inflexivelmente os combatentes se soltam para a intimidade do simples pertencer a si.”*⁴⁹²

Quanto mais extremo e profundo for esse combate, mais o acolhimento e a abertura se fazem. A performance é um combate que muitas vezes leva ao extremo o sacrifício e os limites do corpo. É nesse sentido que o hipnotismo enquanto performance, onde arte e ciência se procuraram mutuamente, é um movimento que busca um outro. A procura de um outro dentro do ser força a intimidade através da pressão hipnótica que lhe impõe.

*“A terra não pode prescindir do aberto do mundo, se ela mesma como terra deve aparecer na pressão liberta de seu encerrar-se. O mundo, por sua vez, não pode suspender-se da terra, se deve como órbita e amplitude dominante de todo destino essencial fundar-se sobre algo de decisivo.”*⁴⁹³

A terra precisa do mundo para abrir e florescer e é através da vida que esse combate se dá. O artista precisa do mundo para realizar a sua obra e da terra para poder acolher e sustentar o seu fazer. Para que o artista se faça acontecer enquanto vida no mundo, determinou a utilização do seu corpo como fundamento. Terá, então, o corpo criado outro corpo para que esse combate possa permanecer e para que se mantenha como movimento e vida? O corpo visível necessita do corpo invisível para se instigarem mutuamente. *“A obra, ao instalar um*

⁴⁹² Heidegger, Martin, *apud* Moosburger, Laura de Borba, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁹³ *Idem.*

mundo e elaborar a terra, é a instigação desse combate.”⁴⁹⁴ Este combate é uma metáfora da vida no sentido em que esta está em permanente acolhimento e crescimento entre a força e a fraqueza que a faz perecer e perder o conhecimento de si. A força anima-a de novo a regressar ao combate que a faz crescer e a liberta dos temores e do sofrimento primordial. Atente-se neste extraordinário exemplo de uma sessão de hipnotismo, descrita em detalhe por Freud, onde a magia e a ciência caminham juntas. A arte e a ciência, que estavam aqui muito próximas, não temiam o combate?

“O médico entra na enfermaria do hospital, pousa o guarda-chuva no canto, hipnotiza um dos pacientes e diz-lhes: ‘Eu vou agora sair. Quando voltar a entrar, você vai ao meu encontro com o meu guarda-chuva aberto e segura-o por cima da minha cabeça’. O médico e os seus assistentes saem então da enfermaria. Logo que tornam a entrar, o paciente, que já não está sob hipnose, executa com exactidão as instruções que lhe foram dadas enquanto estava hipnotizado. O médico interroga-o: ‘O que é que você está a fazer? Que quer isto dizer?’. O paciente mostra-se obviamente embaraçado. Apresenta uma qualquer desculpa frouxa, género ‘apenas pensei que, como está a chover lá fora, talvez quisesse já abrir o guarda-chuva antes de sair.’ A explicação não vem nada a propósito e é óbvio que foi feita sob inspiração do momento para apresentar um qualquer motivo para um comportamento tão sem sentido. Para nós, espectadores⁴⁹⁵, é visível que ele ignora o motivo autêntico. Nós, porém, sabemos qual é esse motivo porque estávamos presentes quando lhe foi feita a sugestão que está agora a executar, ao passo que ele nada sabe a respeito do que está a trabalhar dentro de si.”⁴⁹⁶

Poderão os acontecimentos como este aqui descrito ser considerados espetáculos que envolvem atores e espectadores. Serão nesse sentido os embriões de uma prática que remete para o conceito de evento. O fator espetáculo está de forma inequívoca incluído nestas performances médicas. Esse é um dos aspetos que desejamos realçar, pois parece-nos ser relevante a sensação de que se estava já perante um espetáculo em muitas destas operações ligadas às práticas médicas e terapêuticas com doentes do foro psíquico. Contudo estes eventos vieram a sofrer uma grande oposição por parte da classe científica. E essa oposição foi aproveitada pelos artistas que vieram a ocupar este campo. Essa resistência é constante e mantém-se ainda hoje, repetindo-se de novo esta situação nos dias presentes, como sugere Erika Fischer-Lichte.

O que se pode depreender desta resistência é a constante dificuldade do homem em se distanciar do seu próprio ego e de se relacionar com o ambiente que o rodeia. Ou seja, de criar corpos invisíveis. De criar outros que o ajudem a manter-se no combate que o aproxima

⁴⁹⁴ *Idem.*

⁴⁹⁵ Sublinhado nosso. Realçamos aqui o aspeto de haver espectadores que Freud menciona explicitamente, o que traz a este acontecimento uma característica simbólica marcante.

⁴⁹⁶ Freud, Sigmund, *O inconsciente, Os sonhos, A vida pulsional, Textos Essenciais da psicanálise*, vol. 1, Europa-América, 2.^a ed., s.d., p. 200. Freud revela que esta descrição se refere a uma experiência que presenciou, em 1889, feita pelo Doutor Bernheim, em Nancy. Nesse momento Freud não duvida de modo nenhum da autenticidade de fenómenos hipnóticos deste género. Mais tarde viria a abandoná-los em favor da psicanálise.

de si, que o torna íntimo de si mesmo, e que efetivam o sonho de Joseph Beuys de que em cada homem exista um artista. A relação do ser humano com a realidade, vista da perspectiva de um combate entre o mundo e a terra, entre o abrir e fechar, é sinónimo de um estado de permanente criação que liga o corpo visível e o corpo invisível. Ou o inconsciente com a consciência do que somos no mundo. E mostra que somos a possibilidade de uma obra que abra o mundo e seja acolhida e sustentada pela terra. “*Man’s Great task is the adaptation of himself to reality and the recognition of himself as an instrument for the expression of life according to his individual possibilities.*”⁴⁹⁷ Esta dificuldade do homem em ser uma força de expressão da vida virá da sua própria natureza enquanto ser humano? Esta dificuldade em definir os limites do real manifestando uma constante abertura às suas distintas extensões é hoje muito significativa. Como explica Freud, no seu texto *O Inconsciente*,

“*Sem dúvida que seria mais correcto pôr a coisa desta maneira: que, sem qualquer reflexão especial, atribuímos a toda a gente a nossa própria constituição, e por isso também a nossa consciência e que esta identificação é condição sine qua non do nosso entendimento.*”⁴⁹⁸

Como vimos, o homem e a sua consciência têm tendência a passar para terceiros as imagens e as ideias que o constituem. Será uma característica intrínseca que nos permite criar outros corpos?

Essas passagens entre corpos, essas transferências ou sobreposições atuantes, poderão ser um dos primeiros elementos que caracterizam a performance. A tomada de consciência dessa nossa capacidade torna-nos habilitados a usá-la de diversos modos, incluindo os que procuram afetar e transformar terceiros. Isso pode explicar esta qualidade que necessita de um combate para se afirmar e se dar a ver, quer seja uma característica animista que se mantém ativa, quer seja um pensamento fantasioso que se procura conservar vivo e atual. Essa qualidade da performance é uma expressão estética que se imprime nos objetos e seres como uma outra vida própria paralela que, depois, pode ser partilhada noutro lugar e noutro tempo.

Ora, o que o hipnotismo procura fazer é dar forma aos fantasmas que habitam o nosso corpo trazendo-os à superfície visível para serem testemunhados por terceiros. Introduz, por isso, um estado de sugestão no qual se partilham desejos e vontades que são exteriores à nossa própria condição. São estados em que a sugestão de terceiros invade a esfera de decisão e de vontade individual sem que o visado possa contrariar essa influência. “*Les états hypnotiques sont le produit de la suggestion. Eux-mêmes exaltent la suggestibilité, c’est-à-dire l’aptitude à subir la suggestion.*”⁴⁹⁹ A descoberta desta capacidade inerente à técnica de hipnotismo tornou-se uma realidade muito frequente no século XIX. Uma grande parte

⁴⁹⁷ Jung, C. G., 1949, *op. cit.*, p. xlii.

⁴⁹⁸ Freud, Sigmund, *op. cit.*, s.d., p. 156.

⁴⁹⁹ Filloux, Jean-Claude, *op. cit.*, 1947, p. 20.

das experiências empreendidas na época em termos médicos envolvia casos de histerismo. Dizia-se que os histéricos eram mais suscetíveis de ser hipnotizados, ou mesmo que apenas quem tinha características patológicas deste tipo que podia ser hipnotizado. De qualquer forma, o fenómeno da sugestão através do hipnotismo implica a capacidade de se abandonar por completo às ordens recebidas de uma terceira pessoa. “*Cette idée tend à se faire acte, c’est à dire à se ‘réaliser’ comme image, sensation ou mouvement.*”⁵⁰⁰ É esta realização num terceiro que se torna um evento com atributos de espetáculo e que consideramos poder associar-se ao desenvolvimento de uma prática performativa, no sentido científico e também num certo sentido mágico, e que se aproxima de um ritual. Pressupõe a capacidade de apreender a força e as implicações que tem o movimento e a localização do nosso corpo no espaço. Ao compreendermos a nossa capacidade de sucumbir à sugestão de terceiros – seja através do hipnotismo, seja pela simples presença e influência a que nos remetemos reciprocamente – alcançamos a importância da comunicação. De uma forma ou de formas de comunicação que se insinuem através das emoções, dos sentimentos, do simples facto de existirmos em face uns dos outros. É de facto uma expressão da pura e simples presença mútua e recíproca. “[*Performance*] really is an attempt at synthesizing communication. It’s an attempt at a new communication. But the only people this art exists for are the people who are there. And it’s the only time the art exists.”⁵⁰¹ O nosso corpo habita o espaço como um instrumento, como uma “mão invisível” que se move entre as coisas – objetos e seres. O corpo visível, ao deixar-se habitar pelo invisível, faz a obra. Entre os dois estabelece-se o combate no qual essa mão é o instrumento que nos conduz ao nosso íntimo.

Será esse combate pela intimidade entre os corpos, assim como o espaço que surge, também explícito no hipnotismo? Será o espaço uma extensão da terra e aquilo que acolhe o corpo? “*Our body is not in space like things; it inhabits or haunts space. It applies itself to space like a hand to an instrument; and when we wish to move about we do not move the body as we move an object.*”⁵⁰² O corpo distingue-se do espaço e das coisas que o rodeiam. E relaciona-se com essas coisas movendo-as, fazendo-as viver e tornando-as habitadas. Tornando-as parte de si e transformando-as em obras. O corpo perturba o espaço animando-o e enchendo-o de encontros – que podem ir da carícia ao choque frontal, da adaptação ao confronto. E o corpo possui uma característica distinta do objeto ao colocar-se dentro do movimento que habita o espaço. O corpo é o próprio espaço ordenando o movimento. Os objetos quando se movem movem-se entre si no espaço. O corpo move o espaço e os objetos, modificando-os, possuindo-os, habitando-os ou mesmo assombrando-os. O corpo espelha o espaço em si e faz uma permanente redefinição do mesmo ao tomar consciência dele e de si num movimento duplo e instantâneo.

⁵⁰⁰ *Idem.*

⁵⁰¹ Fox, Terry, *apud* Battock, Gregory, e Nickas, Robert, *op. cit.*, 1984-2010, p. 5.

⁵⁰² Merleau-Ponty, M., *apud* Battock, Gregory, e Nickas, Robert, *op. cit.*, 1984-2010, p. 5.

Os objetos funcionam, assim, como condensações do espaço que lhe dão forma, tornando-se fantasmas visíveis do invisível que ocupam. Estes fantasmas auxiliam a moldar o exterior e o interior do espaço. Acolhem-no e abrem-no. Quando deixamos de ver os objetos é como se o seu apelo tivesse enfraquecido. Não conseguirão estes vencer o abraço que os pressiona para se fecharem e perderão, assim, qualidades de intimidade? E supostamente crescem quando vencem essas resistências e as tornam visíveis.

Seguindo este raciocínio, o corpo, ao exercer o seu poder de conhecimento sobre o espaço, torna visíveis os objetos. Quando o corpo exerce o seu poder sobre as coisas revela-as ao mundo e ao fazê-lo está a criar obra. A performance é esse sonho de um mundo comum prenhe de mundos individuais que se abrem uns aos outros como se fossem parte da mesma fonte. A performance é um sonho da intuição de que todas as forças se necessitam umas às outras.

13. Ser espelho e as representações dos outros

A necessidade de levar a consciência regressiva até ao fundo, até a uma verdade expressiva, conduz à entrada num “estado de absoluta representação de si”⁵⁰³. Este estado só é possível quando se entra num movimento de direção contrária que, em teoria, torna o ser numa absoluta transparência. Contudo, tal exercício é impossível, pois apenas se pode exercer essa transparência sobre um fundo de opacidade que a sustente. A transparência de nada é por si mesma uma impossibilidade. “*Cómo, interrogando sus limites, podría nuestro pensamiento evitar la evidencia de que no todo puede hacerse transparente?*”⁵⁰⁴ Segundo Peter Sloterdijk, devemos reconhecer que a construção do mundo racional se deve situar sobre um fundo “a-racional” e que as transparências não podem acontecer senão sobre um conglomerado de coisas que não são transparentes. A própria transparência do corpo tem, portanto, esse limite. Assim como a performance que, ao procurar essa transparência do corpo, acaba por embater numa opacidade que a conduz para fora do sistema de sentidos, isto é, para fora da ilustração racional do mundo, da percepção exterior. Esta procura dos corpos conduz a uma representação absoluta de si mesmos fora dos sistemas de representação tradicionais. Abrem-se, portanto, a um complexo sistema de autorreferências que têm como fundo um espelhar de si no mundo.

“Después de haber sido abusivamente tratados durante mucho tiempo como máquinas de encarnación, los cuerpos salen a la luz y buscan poner fin a su mutilación, a su ostracismo y a su olvido cultural; pretenden así hacer uso de las descargas, derechos e instrumentos simbólicos modernos para procurarse un nuevo tipo de intervención ‘desde abajo’ – para una nueva presencia de la ‘base’, que astutamente, por regla general, se comporta como

⁵⁰³ Sloterdijk, Peter, *El pensador en Escena, El materialismo de Nietzsche*, PRE-TEXTOS, Valência, 2009, p. 173.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 175.

si quisiera algo concreto y como si luchara por un lugar bajo el sol de las subjetividades, mientras que, en el fondo, ella solo busca una oportunidad para convertirse de nuevo en estética y entrar en el estado de la representación absoluta de si.”⁵⁰⁵

De acordo com Sloterdijk, Nietzsche inverteu a relação entre a moralidade e a vida no sentido naturalista dos termos. O filósofo alemão, em vez de desvalorizar a vida segundo uma perspectiva moral eternamente insatisfeita e sofredora, passa a considerar a hipótese de uma vida que não tem possibilidade de ser melhorada. A inversão destes termos conduz a que o impacto da sua tese, acerca de que o mundo só poderá ser justificado como fenómeno estético, seja ainda maior. Ou seja, torna inaceitável a tese daqueles que se mantêm a explicar o mundo e a vida a partir de um pressuposto moral e da sua primazia. É, neste âmbito, que os fenómenos do corpo se abrem ao mundo.

A performance impõe uma nova estética que é em si mesma uma diferente ilustração do mundo e da vida. A afirmação desta forma de arte, da performance enquanto arte, teve as suas épocas de maior asserto e, por consequência, outros períodos onde quase se esvaíram as suas manifestações. *“Even while it continues to be accepted as a medium in its own right, there is a built-in cyclical aspect to performance history.”*⁵⁰⁶ Esta dialética da contradição vem servindo as posições extremas dos que a consideram como uma manifestação artística ocasional, e sem direito a ser aceite como forma de arte na sua expressão plena, e também as daqueles que defendem a necessidade de construção de um novo vocabulário.

*“John Howell, the editor of Alive, a magazine devoted to performance and other forms of ‘live’ art, has written: ‘(...) For certain performance artists who locate their dance, music, or theatre in an art context... the critical vocabularies for dance, music, and theatre are often too conservative for the scope of their performances: at the same time an art vocabulary is insufficient for dealing with the attitudes and techniques of those traditions’.”*⁵⁰⁷

Esta sensação de necessidade de um novo vocabulário aponta para um tipo de diálogo interior que se intensificou, a par de uma multiplicidade de possíveis interlocuções com o exterior que se lhe sobrepuseram também. As novas formas de representação do corpo assim o pressupõem.

Como vimos, as bases sobre as quais assentam a reflexão modificaram-se a partir da revolução francesa. Além da *“politização do proletariado e da recuperação da palavra dada às mulheres, a aparição do inconsciente”*⁵⁰⁸ trouxe um outro dado que veio alterar a base de apoio da apropriação de conhecimento. A *“paixão pelo conhecimento”*⁵⁰⁹ teve um momento exponencial, mas entrou em crise por ter de incluir outros referentes de cariz subjetivo. O

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 173.

⁵⁰⁶ Goldberg, Roselee, *apud* Battcock, Gregory, e Nickas, Robert, *op. cit.*, 1984-2010, p. 54.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 45.

⁵⁰⁸ Sloterdijk, Peter, *op. cit.*, 2009, p. 172.

⁵⁰⁹ Nietzsche, Friedrich, *apud* Sloterdijk, Peter, *op. cit.*, 2009, p. 182.

mundo, visto como um fenómeno estético, tem todo um conjunto de implicações que vão envolver novos temas e novas perspectivas através das quais o apreendemos. As percepções do interior do sujeito são parte integrante e fundamental desta crise que envolve novas e diferentes respostas também. O mundo deixou de poder ser apreendido em exclusivo pelos instrumentos e órgãos percetivos tradicionais. A dor deixou de ser apenas o centro a partir do qual se procura um sentido a dar à vida. E a noção de que o interior é um espelho do mundo, e de que o mundo reflete o nosso interior, tornou-se uma ideia que se revelou fundamental e fundadora de um conjunto de fenómenos estéticos. O corpo começa a perceber-se no espaço e a colocar-se como objeto de si mesmo enquanto objeto de representação. Foi como se nos deparássemos com um mundo de contínuas aparições, de espectros que se espelham uns aos outros. Esta aparição de aparições implicou uma irrupção de verdades corporais que influenciam o surgimento da performance. O corpo é um dos eixos fundamentais do surgimento e da irrupção da performance. Neste facto se inclui a utilização do corpo por parte dos artistas enquanto matéria fundamental para o seu trabalho criativo. “(...) *One of the fundamental concerns of modern performance: ‘the return of the body’.*”⁵¹⁰ O corpo torna-se o local de aquisição de conhecimento preferencial. Este facto torna-se também em si mesmo um dado de contradição que acentua o aspeto reativo e dialético da performance. O corpo torna-se o *medium* privilegiado através do qual se obtém conhecimentos. “*Conquergood opposes ethnography, an ‘embodied practice’ which privileges the body as a ‘site of knowing,’ to most academic disciplines (...).*”⁵¹¹ Este reconhecimento da relevância do corpo como um lugar de conhecimento leva à necessidade de um novo vocabulário e à valorização da experiência como forma de obtenção de conhecimento. “(...) *What kinds of knowledge are privileged or displaced when performed experience becomes a way of knowing, a method of critical inquiry, a mode of understanding?*”⁵¹² Aos poucos tornou-se necessária a procura de um novo vocabulário que tem como fundo esse imperativo de uma nova “ecologia expressiva”.

O mundo passa a representar-se, então, como um carrossel de visões que o destapam e o encobrem. E é esse contínuo de espelhos, que se constituem a partir da percepção que o corpo introduz na ilustração do mundo, que conduz a uma reconstrução deste. Ou será apenas a maior profundidade da consciência que o ser tem de si e da sua relação com o mundo que coloca em causa o vocabulário e as linguagens de apreensão do mundo, as quais se tornam, assim, insuficientes para a sua apreensão.

As questões da percepção do mundo a partir do corpo como centro de perspectivas e de presença introduzem um conjunto de novas perspectivas. O texto seminal que trata deste aspeto é a obra de Maurice Merleau-Ponty intitulada *A Fenomenologia da Percepção*.

⁵¹⁰ Carlson, Marvin, *Performance: a critical introduction*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2004, p. 208.

⁵¹¹ *Idem*.

⁵¹² *Ibidem*, p. 209.

Acerca deste livro, outro filósofo francês, Michel Foucault (1926-1984)⁵¹³, dá-nos uma visão do corpo como um organismo ligado ao mundo por um conjunto de significações em rede que provêm da percepção que temos das coisas.

*“Thus every object is the mirror of all others. When I look at the lamp on my table, I attribute to it not only the qualities visible from where I am, but also those which the chimney, the walls, the table can ‘see’; but back of my lamp is nothing but the face which it ‘shows’ to the chimney. I can therefore see an object in so far as objects form a system or a world, and in so far as each one treats the others round it as spectators of its hidden aspects and as guarantee of the permanence of those aspects. Any seeing of an object by me is instantaneously reiterated among all those objects in the world which are apprehended as co-existent, because each of them is all that the others ‘see’ of it. Our previous formula must therefore be modified; the house itself is not the house seen from nowhere, but the house seen from everywhere. The completed object is translucent, being shot through from all sides by an infinite number of present scrutinies which intersect in its depths leaving nothing hidden.”*⁵¹⁴

Todos os objetos que estejam debaixo do efeito ou da influência da percepção de um corpo espelham em si todos os outros que os rodeiam. Formam, deste modo, um sistema de representações que se entrelaçam. Um mundo de representações e de espectadores que se olham e garantem a permanência da sua existência e das suas características visíveis e invisíveis entre si. Esta noção de espelhos do mundo leva a que os objetos, enquanto percepções, não existam sem um sujeito. Existem segundo um sistema de perspectivas que lhes dá uma qualidade “translúcida”. Estas múltiplas intersecções, segundo Merleau-Ponty, vão até ao seu “fundo”, não deixando nada por revelar.

Todas estas características coexistem entre si com variações que procuram encontrar através do corpo um vocabulário que estenda as tradicionais limitações de uma obra de arte. E é com essas limitações que a performance, que vê na consciência uma barreira para emergir à superfície, se debate? Constituirá esta nova forma de arte um apelo a um novo vocabulário ou a uma outra expressão que muda a perspectiva sobre a qual se observa e vive o mundo? *“In his essay ‘Performance Art: A New Form of Theatre, Not a New Concept in Art’ Cee S. Brown calls for ‘a new vocabulary’ to deal with the work of performance artists.”*⁵¹⁵ Estamos perante uma duplicidade de critérios – os que consideram que o mundo deve ser

⁵¹³ Michel Foucault foi um filósofo francês com grande impacto nas artes contemporâneas através dos seus estudos ligados à sexualidade e aos sistemas de organização social que remetem para as instituições, os hospitais e hospícios como espelhos do modo como vemos o outro e a estranheza que representa. Foi um historiador de ideias e conceitos, um teórico social, filólogo e crítico literário. As suas teorias remetem para as relações de poder e para o conhecimento. É por isso que é também com frequência usado para o desenvolvimento de trabalhos performativos, nomeadamente nas áreas da dança e da tecnologia. Estudou e referenciou estas formas de poder que foram usadas como instrumentos de controlo social através de instituições. É citado como sendo um teórico pós-estruturalista e também pós-modernista. Apesar disso, ele rejeitou sempre com veemência essas classificações e preferia ser apresentado como um crítico da história da modernidade.

⁵¹⁴ Merleau-Ponty, M., *Phenomenology of Perception*, Routledge, Londres, Nova Iorque, 2005, p. 79.

⁵¹⁵ Battock, Gregory, e Nickas, Robert, *op. cit.*, 1984-2010, p. 45.

visto segundo uma nova perspectiva como, por exemplo, nos diz explicitamente Nietzsche, e os que consideram que a necessidade de um novo vocabulário pode explicar esta alteração nos modos de ilustrar o real.



Fig. 72.
Fotografia
The Kiss,
Joel Peter Witkin,
1982.

A ideia de espelho assalta todas as coisas do mundo que se refletem entre si. Esta ideia aparece também em vários pensadores, artistas e cientistas ligados ao inconsciente. Veja-se o caso de Jacques Lacan: “*All sorts of things in the world behave like mirrors.*”⁵¹⁶ Aqui se introduz a noção de que as coisas se comportam como espelhos, o que pressupõe que têm uma atividade própria. Podemos considerar que cada um destes objetos ou coisas têm uma forma de comportamento que espelha uma perspectiva do mundo própria. O que implica que sejam autorreferenciais e que remetam para um conjunto de características que os fazem distintos para cada um dos sujeitos que os observam ou, dito de outra forma, que dão a esse sujeito uma visão única e pessoal do mundo.

Entre o corpo animal que se vê olhado e a sua imagem nua, entre a mediatização das imagens que lhes introduz uma qualidade de ecrã no qual é refletido o mundo e a sua distância, entre a imagem do duplo da realidade que estende uma componente autobiográfica do ser e dos objetos, que relações se podem estabelecer?

Em todas as imagens em espelho parece existir uma vontade de sair e de caminhar em direção ao comum, ao igual entre si. De sair e apreender o outro que se distancia e se sobrepõe sucessivamente entre um outro e o fundo de onde emana. Desse fundo divino, que abrange tudo o que no final não transparece e se mantém matéria inacessível – que será o que nos é inconsciente. O inconsciente funciona, assim, como a terra que se fecha e sobre a qual não soa possível que o espelho funcione mais. Mas do outro lado, no mundo, o espelho é o princípio do outro e da sua biografia que caminha para fora desse espaço fechado, primordial. A vontade de sair, que é uma vontade de se ver ao espelho e de atingir esse espaço comum, está ligada à paixão pelo conhecimento que a impulsiona. Vamos então, de espelho em espelho, num gesto de dissolução no comum ou igual exacerbado pelo êxtase de

⁵¹⁶ Lacan, Jacques, *apud* Butler, Judith, *Bodies That Matter*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2011.

comunicar com o outro, como nos diz Jean Baudrillard (1929-2007)⁵¹⁷.

Estará a nossa experiência quotidiana tão profundamente afetada pela invasão do espelhar da realidade até ao ponto de a esvaziar?

*“In a number of his writings, Baudrillard has attempted to make sense of the technological developments that affect both everyday experience, our speculations on an uncertain future, and the place of the subject in the media circuits of electronic communication.”*⁵¹⁸

Será o sujeito contemporâneo um corpo vazio que reflete a sua superfície num labirinto de autorreferências? Um vazio apenas plenificado pela comunicação entre as superfícies? Espelhar de um espelhar de imagens despejadas no desocupado – como um balde vazio de água que se despeja no oco do mundo. Metáfora ou sinónimo de um esvaziar dos objetos e dos sujeitos, daquilo que os forma e que lhes dá espaço dentro do espaço. Será neste oco que contínua refletividade opera?



Fig. 73.
Fotografia de performance
Geography,
Ralph Lemon,
1997.

*“In his essay ‘The Ecstasy of Communication’, he speaks of a subject in a ‘universe of communication’, which sees ‘our own body and the whole surrounding universe become a control screen’ (Baudrillard 1983: 127). Subjectivity in the context of electronic communications, as promoted by Baudrillard, contests a psychoanalytic subject model based on a mirror relationship between subject and object, which privileges the subject. In the contemporary flows of media and communication, Baudrillard claims that individuals no longer identify with, or project their sense of self, onto representations or objects. Rather, in place of the reflexive transcendence of the mirror and scene, there is a non-reflecting surface, an immanent surface where operations unfold – the smooth operational surface of communication (Baudrillard 1983: 126-7).”*⁵¹⁹

Se este prognóstico de Baudrillard estiver correto, a ligação com o inconsciente está definitivamente hipotecada. Ou, poderá supor-se que este outro espaço de divino, ou de ligação com o corpo, apenas se constitui como uma profecia sem fundamento? Como

⁵¹⁷ Jean Baudrillard foi um sociólogo e filósofo francês, da cultura e das artes e do uso das tecnologias e também comentador político. São conhecidas as suas ideias acerca do simulacro e do real. Além disso foi também fotógrafo. Está associado às teorias pós-modernistas e, mais especificamente, ao pós-estruturalismo.

⁵¹⁸ Toffoletti, Kim, *Cyborgs and Barbie Dolls Feminism, Popular Culture and The Posthuman Body*, I B Tauris & Co. Ltd., Londres, Nova Iorque, 2007, p. 115.

⁵¹⁹ *Idem*.

um desejo de algo que não existe de facto? O que Baudrillard afirma é que os indivíduos perderam a identificação com o seu ser profundo. E que, deste modo, deixam de projetar-se nos objetos e nas suas próprias representações. Existe, segundo o autor, uma distância, uma cesura, que separa o ser e o seu fundo daquilo que o espelha no mundo. O que, em última instância, conduzirá a um mundo desligado da sua interioridade ou, segundo a nossa perspetiva, do seu inconsciente. Nesse sentido, e partindo da constatação de que as representações do corpo já não são as imagens do fundo que as sustentaram no passado, importa indagar que caminho seguiu a performance.



Fig. 74.
Fotografia
de performance
Das Glas im Kopf
vom Glas:
The Dance Sections,
Jan Fabre,
1987.

Pressente-se a rutura que remete para uma perda de possibilidade de criação de simbólico. Esta sugestão contraria a opinião de Sloterdijk que vê na teoria de Nietzsche de que o mundo se fundamenta num conjunto de fenómenos estéticos, no qual os modelos de criação moderno procuram um novo tipo de intervenção simbólica, uma outra forma de presença. Uma presença da base que se comporta como se quisesse algo de concreto e de real, mas que no fundo apenas procura astutamente oportunidades para se afirmar de novo como estética e encontrar outras formas de representação de si mesmo. Ou seja, esta estratégia de dissolução das antigas formas de representação será um ardil do próprio inconsciente para permitir o acesso a uma outra maneira de representação do sentir mais fundo do divino? Dissolver as antigas formas de representação será a maneira de uma visão estética do mundo se impor, buscando através desse jogo de vida e de morte uma outra representação de si mesmo? Temos sido confrontados diversas vezes com o argumento de que o corpo e o seu acesso ao inconsciente necessitam desta invocação de uma intensidade própria que passa pelo jogo do abismo e da sua própria destruição, de dissolução do ser em si, para que daí se possa alcandorar um outro sentir. Podemos vislumbrar de novo aqui o jogo entre forças contrárias que parecem assomar numa intuição sucessiva de renovados equilíbrios.

“La ironía socrática es el ejemplo por excelencia del hacerse sentir. En primer lugar, rechaza la aspiración categórica de la metafísica, que impone una idea del saber como algo del todo separado del sentir y ajeno a la dimensión afectiva e emocional. En segundo lugar, nos pide un esfuerzo para reconocer los límites de nuestra situación y para que seamos conscientes de las dificultades, pero a la vez capaces de someterlo todo a la búsqueda filosófica, pues nada debe quedar fuera del intenso e impetuoso ataque de la interrogación.”⁵²⁰

⁵²⁰ Perniola, Mario, *Del Sentir*, PRE-TEXTOS, Valência, 2008, pp. 163-164.

Aqui está de regresso a intensidade que a procura e o questionamento propõem em si mesmos. É como se o corpo acomesse contra si próprio as suas percepções da existência mais superficiais e se projetasse para lá do que pensa. O reconhecer dos limites é em si mesmo também um gesto performativo. A filosofia e a performance partilham esse sabor de experimentar os seus limites e o mundo através de um renovado esforço de busca de novas possibilidades e de outros “sentires”. Mas esta aventura de equilíbrios e desequilíbrios parece não terminar nunca. “*En tercer lugar, nos invita a aceptar lo que nos llega de fuera y que acallemos nuestra identidad subjetiva, que pone trabas a la recepción inteligente de lo que nos habla con una fuerza y un vigor muy distintos.*”⁵²¹ A ideia de um crescimento do poder do real que vence resistências interiores abrindo sentidos do mundo, retirando liberdades, parece emergir quotidiana e repetidamente. A paixão pelo conhecimento deve poder sobrepor-se, ainda que de forma invisível e baseada numa generosidade que advém da crença que a semente sempre dá frutos. À separação e ao rompimento das maneiras de representação do ser que se podem estar a perder e a dissolver, como Baudrillard propõe no seu livro *Simulacro e Simulação*, devemos contrapor um otimismo que a vida sempre nos traz. Uma alegria que deve caminhar lado a lado com a sabedoria e o encontro com o inesperado, como uma dádiva que nos compete cultivar. Este mesmo aspeto, de uma força que substitui a anterior tendência e que se investe da sua percussora, pode encontrar-se em Philip Auslander⁵²² a propósito dos espetáculos ao vivo e das suas reproduções mediáticas (sejam estas instantâneas ou registos em diferido). Atente-se que também este autor refere o efeito de espelho que se perpetua até ao esvaimento da representação do objeto. Aliás, este efeito de reflexão que se realimenta até ao fim dos tempos é uma metáfora que se ergue em vários locais e entre várias pessoas e temas. “*A colleague once told me that my historical narrative describing the relationship between the live and the mediatized brought to her mind an image of two mirrors facing each other and bouncing an image back and forth between them.*”⁵²³



Fig. 75.
Fotografia
de performance dança
Astral Convertible,
Trisha Brown,
1989.

⁵²¹ *Ibidem*, p. 164.

⁵²² Philip Auslander é Professor na School of Literature, Media, and Communication do Georgia Institute of Technology (Atlanta, Georgia, EUA). Tem o grau de Doutor em Teatro obtido na Cornell University, <http://artsinstitute.stanford.edu/aida/auslander.html> consultado em 13 de agosto de 2014.

⁵²³ Auslander, Philip, *Liveness, Performance in a mediatized culture*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2008, p. 187.

Utilizando as possibilidades agora abertas pelos instrumentos simbólicos modernos, e hoje também pelos seus derivados tecnológicos, os corpos saem do fundo e mostram-se como parte desse outro lado das coisas, infinitamente expostos ao impetuoso e intenso ataque do questionamento científico e técnico. Todo este jogo de espelhos é necessário para se poder aceder de novo ao fundo sobre o qual se operam novos sentidos e uma outra construção simbólica. A televisão tem-se esforçado por recuperar e manter ativa a excitação e o entusiasmo dos espetáculos ao vivo. Mesmo que isso corresponda a um sinal de falhanço absoluto dos mesmos. Ou seja, o “ao vivo” e a sua mediatização sugerem um efeito de infinita regressão que é também um esforço de manutenção de uma ilusão de eternidade para o ego e as suas ilusórias satisfações.

“If the relationship between the live and the mediatized could be understood as the infinite regress this image suggests, then one would expect that after live performances had become more like mediatized ones, mediatized performances would start to resemble live performances that had internalized mediatization. Subsequent live performances would mirror those mediatized representations, and so on.”⁵²⁴

Auslander defende que as formas não dominantes buscam manter-se vivas, e possivelmente afirmar-se, através de um processo de assimilação das que gozam de maior prestígio e abertura no presente. Propugna, assim, a existência de uma estratégia de colagem destas forças fracas que procuram ser ou reproduzir as que em cada momento dominam. Sendo que este jogo é baseado não no emergir de umas sobre as outras, mas num encobrir e adquirir as qualidades das que dominam para poderem voltar a uma posição dominante. O princípio de rotação e de questionamento que deriva numa renovação, no entanto, mantém-se.

“To think about the relationship between the live and the mediatized in this way is implicitly to assume that each category has comparable cultural standing, that each has an equally strong interest in reflecting the other. But my view of cultural economy holds that at any given historical moment, there are dominant forms that enjoy much greater cultural presence, prestige, and power than other forms. Nondominant forms will tend to become more like the dominant ones but not the other way around.”⁵²⁵

Auslander refere-se à televisão enquanto forma cultural dominante que espelha o mundo. O que implica uma enorme ameaça ao capital simbólico atribuído ao corpo e às suas estratégias de regressão e de tentativa de erguer uma cultura baseada num princípio estético. Este parece ser um cenário que se mantém atual e que de facto marca uma contínua pressão para as irrupções do corpo como centro de uma nova cultura. Contudo, a expressão de que

⁵²⁴ *Idem.*

⁵²⁵ *Idem.*

estas forças se multiplicam, e vão surgindo por entre várias formas de apreensão e de registo que as mediatizam, tem sido evidente.

As performances do mundo atual replicam já as forças que os universos dos *media* digitais e as suas formas culturais têm vindo a impor. No entanto, este prestígio e sucesso, lucro económico e viabilidade da mediatização das novas tecnologias impõem e repõem sucessivamente o já sentido. O já visto. O já vivido. Essa matéria mediatizada não lhes dá uma base que permita manterem-se inesgotavelmente. O seu próprio sucesso é já um sinal do seu apetite pelo não sentir, como efeito seguro e garantido de uma eternidade do ego, que as afasta do espectro de uma morte que não suportam e que não desejam enfrentar, evitando tornarem-se vítimas dessa finitude que interrompa a sua presença. Aqui o conceito de presença está, desde logo, posto em causa e é sobre ela que a performance também empreenderá um esforço significativo de questionamento e de intensificação.



Fig. 76. À esquerda: fotografia de performance teatral *7 Streams of River Ota*, Robert Lepage, 1994-96; à direita: fotografia de performance teatral *100 Objects to Represent the World*, Peter Greenaway, Jean-Baptiste Barrière.

Que outra força se poderá conjugar e pôr em marcha contra o já sentido, o já vivido e o já visto? “*Así, la pregunta de quién siente es reemplazada definitivamente por la de quién administra y gestiona la circulación de lo ya sentido.*”⁵²⁶

Existirá alguma forma de escapar a esta administração do sentir que se impõe na impulsão de um mundo baseado num princípio estético que se desliga do seu próprio fundo? Ou de um mundo baseado num princípio que não se consegue impor em pleno, sendo que é da sua natureza abrir-se e deixar-se possuir pelas forças dominantes que lhe formatam a sua expressão?

A história do gato que olha o filósofo nu é uma alegoria desta constante mutação de posição das forças em jogo. O olhar que funciona como espelho ou ecrã do mundo enraíza-se nesta subtil revelação de uma linguagem entre corpos. Linguagem essa que parece também emergir do fundo, de baixo, para vir agora exprimir toda a nudez e a força dos corpos mais

⁵²⁶ Perniola, Mario, *op. cit.*, 2008, p. 67.

uma vez amordaçados. A história fala das biografias que se escondem e se revelam a partir da compreensão de que uma distância irrompe. “*‘Eu’: ao dizer ‘eu’, o signatário de uma autobiografia pretenderia se apontar, se apresentar no presente (dêitico sui-referencial) na sua verdade completamente nua. E na verdade nua, se existe uma, de sua diferença sexual, de todas as diferenças sexuais.*”⁵²⁷ E depois vai mais longe ao confrontar-se com o olhar de um animal de estimação – um gato. É uma reflexão de Jacques Derrida acerca do seu corpo e das suas componentes animais. Das raízes que o ligam ao todo e ao “fundo”, através dessa condição animal, e que estão intrinsecamente ligadas aos corpos dos outros animais e ao seu mudo olhar. O filósofo, ao ser confrontado com o olhar do seu gato perante a sua própria nudez, apercebe-se da qualidade da comunicação que se estabelece entre eles. Apercebe-se de que há uma vontade de comunicação em cada animal que parte da superfície da sua nudez animal. Ou de que a própria nudez é em si mesma uma linguagem a partir da qual se falam os animais? “*Eu empenho minha nudez sem pudor, diria ele, nomeando-se e respondendo em seu nome. Esse penhor, essa aposta, esse desejo ou essa promessa de nudez, pode-se duvidar de sua possibilidade.*”⁵²⁸ O diálogo entre animal e animal segue em frente e o gato parece invadir os pensamentos do filósofo que se encontra à sua mercê devido à sua própria nudez. Mas será essa mesma nudez que o aflige e que o enche de emoção e de desejo de se cobrir? Será de novo essa vontade de esconder os pensamentos aos nossos semelhantes que emerge aqui? Será a nudez como que um destapar do fundo que necessita de ser tapado e mutilado para que o mundo possa reconhecer assim os seus limites e afastar esse abismo que tudo procura absorver e fechar dentro de si? Ou que tudo procura reproduzir sem cessar até se perderem os seus próprios limites? Será contra esta força dissolvente que o pensamento luta? O próprio homem, na sua condição de animal, ao recuar até à nudez e se aperceber da sua própria biografia, que se constrói a partir desse limite do animal, entrará também para dentro de um espelho?

“Deveria eu mostrar-me nu quando isso me olha, esse vivente que eles chamam pelo nome comum, geral e singular, de animal? Reflecto a partir daí sobre a mesma questão introduzindo nela um espelho; eu introduzo uma psique ‘psyché’⁵²⁹ no cómodo. Onde uma certa cena autobiográfica se dispõe, é necessário uma psique ‘psyché’, um espelho que me reflecta nu dos pés à cabeça.”⁵³⁰

Será o corpo simultaneamente imagem e espelho? O corpo que olha é ele mesmo, desde logo, um espelho que reflete e incorpora o que é olhado. É esse um dos princípios da performance e da sua partilha enquanto evento. Enquanto jogo que se institui entre corpos que se abrem

⁵²⁷ Derrida, Jacques, *o animal que logo sou (A seguir)*, Fundação Editora da UNESP (FEU), 2002, p. 91.

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 47.

⁵²⁹ *Psyché*, em francês, tem dois sentidos: um que remete para psique; e outro que se refere a espelho grande onde nos podemos ver da cabeça aos pés.

⁵³⁰ Derrida, Jacques, *o animal que logo sou (A seguir)*, Fundação Editora da UNESP (FEU), 2002, p. 92.

e fecham sucessivamente através do olhar e da criação de mundos. Do acontecer apenas enquanto vida e olhar, como espelho e imagem que se projeta no outro corpo. O corpo multiplica-se em seres que se espelham nele e que em simultâneo saem de dentro dele.

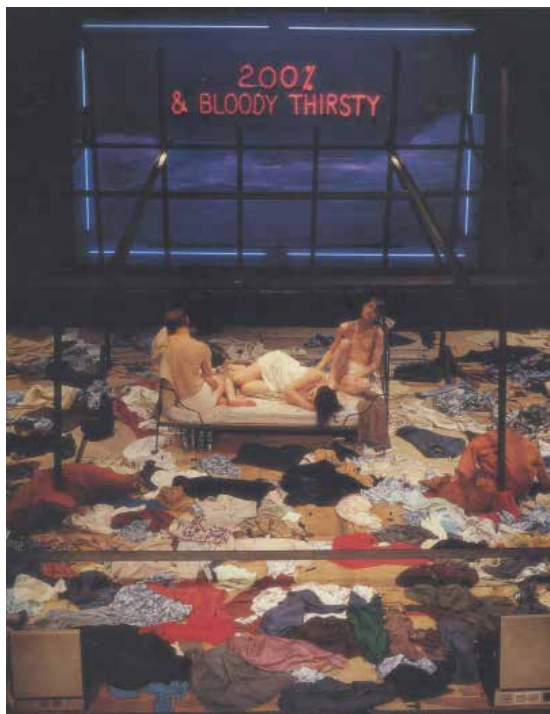


Fig. 77.
Fotografia de performance
200% and Bloody Thirsty,
Forced Entertainment,
1987.

*“A mesma questão se tornaria então: deveria eu mostrar-me mas, em o fazendo, ver-me nu (e então reflectir minha imagem em um espelho) quando isto me olha, esse vivente, esse gato que pode ser captado no mesmo espelho? Existe narcisismo animal? Mas esse gato não pode ser; no fundo dos seus olhos, meu primeiro espelho?”*⁵³¹

Que enigma se esconde detrás dessa condição de ser animal? A que chamamos nós ser animal? E de que modo está ligado ao mundo e ao “fundo”?

De novo o pensamento invade e se sobrepõe em interrogações e intensidades que buscam o sentir. Um sentir que emerge não só de um espelho que reflete um espelho, mas também. A diferença do animal é que apesar de ser um espelho também a partir dele se propõem novas representações do corpo humano. Será uma outra qualidade de espelho? Que não se limita a reproduzir o que vê e o que o olha, mas que introduz uma nova teatralidade? Uma consciência que se desconhece e que se ultrapassa? *“O animal em geral, o que é? O que isso quer dizer? Quem é? ‘Isto’ corresponde a quê? A Quem? Quem responde a quem? Quem responde ao nome comum, genérico e singular do que eles chamam assim tranquilamente o ‘animal’? Quem é que responde?”*⁵³² O que o filósofo propõe é que a nudez é o lugar da biografia de onde emergirá e onde se situará a história das vidas e das imagens que o corpo

⁵³¹ *Ibidem.*

⁵³² *Idem.*

faz emergir do “fundo” em direção à superfície do mundo. Será a nudez a estrutura do aberto e a porta para o fechado? Será como a página de um livro que se fecha e que se pode também abrir? É sobre ela que se ergue a armadura do conhecimento, essa paixão que alegra o mundo e que traz a possibilidade de uma espera que seja também sinónimo de crescimento, de felicidade e de liberdade do ser. Para aí chegar terá o animal de ir até aos seus limites e depois, então, regressar?

*“A referência do que me concerne em nome do animal, o que se diz assim em nome do animal quando se apela em nome do animal, eis o que se trataria de expor a nu, na nudez ou no despojamento de quem diz, abrindo a página de uma autobiografia, ‘eis quem eu sou’.”*⁵³³

Ao expor-se a intensidade da interrogação regressa. A serenidade e a possessão conjugam-se de novo neste simultâneo atuar e ser objeto de atuação de terceiro. “(...) *El actuar y ser actuado son modos de conocimiento y de sensibilidad.*”⁵³⁴ Entre estes dois limites mais uma vez se ergue a dúvida e a pergunta. Conjugam-se o ímpeto e a intensidade para que, ao apagar-se o olhar do animal, de novo nos percamos de vista e regresse, então, o corpo de que se faz biografia?

A pergunta fundamental institui-se uma outra vez – o que se viu no espelho desapareceu para de novo dar espaço a que a imagem se refaça e contradiga a sua infinita recessão? “*Mas eu, quem sou eu?*”⁵³⁵, pergunta-se o filósofo, o animal e perguntamos nós, também.



Fig. 78.
Fragmento de fotografia
de performance
Action psyché,
Gina Pane,
1974.

⁵³³ *Idem.*

⁵³⁴ Perniola, Mario, *op. cit.*, 2008, p. 132.

⁵³⁵ Derrida, Jacques, *op. cit.*, 2002, p. 47.

Parte 3. REVISITAÇÕES PRÁXIS ARTÍSTICAS

*“What is it in the soul that originates movement?”*⁵³⁶

O que gera em nós movimento e decisão artística? Desde Aristóteles que esta pergunta é feita repetidamente e de novo por nós. Este é o tema que iremos desenvolver neste capítulo construído como um portfólio de um trajeto artístico. Há também a incluir um aspeto político e social que deriva das componentes poéticas de relação com os outros e dos contextos em que operámos.

Estas peças performativas foram escolhidas por constituírem ilustrações elegíveis das condições e qualidades dos caminhos percorridos e, ainda, por funcionarem entre si como um organismo discursivo.

Segue-se uma apresentação introdutória dessa seleção de obras que estabelecem relações íntimas entre o inconsciente, a performance e o conjunto da nossa obra. Permitem a reflexão e a criação de laços que ajudam a perceber o que somos e quem não chegámos a ser.



Fig. 79. Fotografia de objeto performativo de performance *Lilith*, de João Garcia Miguel, fotografia de Nayara Siler, 2012.

⁵³⁶ Aristóteles *apud* Arendt, Hannah, *The Life of the Mind*, Harcourt, Inc., San Diego, Nova Iorque, 1978, p. 57.

1. Projetos – Materialização Experimental

1.1. Portais imagéticos, ruturas e continuidades

Para introduzir este capítulo é necessário sublinhar que aquilo que fazemos enquanto obra é o reflexo de uma outra coisa inexprimível, inominável – para usar uma expressão beckettiana. É a manifestação de uma agitação, de uma vida interior, que não encontra nas linguagens comuns espaço para se expor. Por essa insuficiência do domínio das linguagens vimo-nos forçados a ir criando outras vias de acesso ao que somos e ao que ainda podemos vir a ser. A profunda consciência dessa circunstância é dececionante pela inaptidão que demonstra, confrontados agora com este retorno à obra e às suas possíveis chaves de leitura. Chaves para a abrir, mas que não a revelam porque a contorção exigida é maior do que as potencialidades que encerramos. Apesar de tudo, a melhor maneira de nos conhecermos é através de nós mesmos, confrontando-nos com o espelho das nossas obras.

De modo a explicar este aspeto com maior agudeza socorremo-nos de uma citação do Dr. Pierre Roumeguère⁵³⁷, a propósito da obra de Dalí, que fez parte dos nossos processos criativos dessa época (final dos anos 80).

“La mejor guía, la más segura y corta, para comprender el universo daliniano, es Dalí mismo. Nos contentaremos con seguir y anotar sus propios pensamientos y confrontarlos rigurosa y sistemáticamente, como hace siempre Dalí, a los conocimientos científicos actuales más específicos y apropiados.

Sigamos, pues, a Dalí: ‘Mi obra es un reflejo, uno de los innumerables reflejos de lo que realizo, escribo y pienso. Toda mi pintura no es más que una parcela de mi cosmogonía.’”⁵³⁸

Somos levados a compreender a significação deste método que deixa em suspenso e concretiza nas distâncias as matérias que vão das frases à obra e desta à vida dos seus autores. De modo similar fomos, então, buscar textos, fotografias, esquemas, gráficos, desenhos e outros testemunhos que podem ir elucidando o trajeto que realizámos entre a criação e o que fomos procurando exaltar dessa força, espaço, ideia ou conceito que nos animou, isto é, o inconsciente. Olhando retrospectivamente, foi um longo “caminho entre caminhos” que agora nos é dado constatar. Vemos agora coisas que, de facto, não fizeram parte da superfície exata, plana e visível dos nossos gestos e ações, mas que, ao encontrá-las de forma recorrente, e até um pouco surpreendente para nós, sabemos hoje que estiveram sempre presentes.

⁵³⁷ Embora nos papéis que remetem para o Colectivo Canibalismo Cósmico tenhamos uma fotocópia do artigo Roumeguère, intitulado *Canibalismo y estética* perdemos o rastro de onde o recolhemos. No entanto, reencontrámo-lo em <http://galeon.com/scienti/canibalismo.html> consultado em 18 de outubro de 2014.

⁵³⁸ Roumeguère, *loc. cit.*, 1974.

Selecionámos um conjunto de obras que se espraíam por vinte e cinco anos de trabalho criativo. Verificamos que algumas das nossas obsessões se constituíram enquanto tal, dada a sua repetição e permanência nas obras, nas frases e nos textos que deixámos ao lado dos caminhos que houve a percorrer e sobre os quais agora de novo caminhamos.

1.2. O corpo e a emergência do inconsciente

A permanente relação com o inconsciente – onde é possível que se escondam sementes do futuro – é uma tentação que ultrapassa a mera instituição de estratégias ou comportamentos artísticos responsivos. A busca de utilização do inconsciente como matéria criativa, como componente integrante de alguma coisa que se almeja, é equivalente à criação de uma técnica – de um método de acessibilidade e de facilitação na construção de obras. É, também, uma afirmação política e poética, ao procurar associar o inconsciente ao “total” do corpo e do tempo. Uma tentativa de ultrapassar a razão com o uso da razão que distancie o corpo de si e o mantenha próximo enquanto suporte artístico – na justa medida em que seja possível fazê-lo repetidamente. É como a sombra que foge quando a perseguimos ou que nos persegue quando lhe procuramos escapar.

Aqui estamos a referir-nos à utilização dominante de partes do nosso cérebro (corpo) em detrimento de outras – como referem Julian Jaynes (1920-1997) e Ian McGilchrist⁵³⁹ acerca das divisões do cérebro humano e da sua utilização desigual. O inconsciente é uma dessas partes sempre inquietas e incansáveis que teremos tendência para deixar de fora do nosso quotidiano.

“(...) Além do material reprimido, o inconsciente contém todos aqueles componentes psíquicos subliminais, inclusive as percepções subliminais dos sentidos. Sabemos, além disso, tanto por uma farta experiência, como por razões teóricas, que o inconsciente também inclui componentes que ainda não alcançaram o limiar da consciência. Constituem eles as sementes de futuros conteúdos conscientes. Temos igualmente razões para supor que o inconsciente jamais se acha em repouso, no sentido de permanecer inactivo, mas está sempre empenhado em agrupar e reagrupar seus conteúdos.”⁵⁴⁰

Este aspeto do inconsciente, sempre ativo e operando de forma a agrupar e reagrupar conteúdos, é revelador de que por debaixo das coisas sempre se movem outras forças e, portanto, outras coisas.

⁵³⁹ Veja-se o excelente resumo da sua teoria neste vídeo animado de uma conferência TED em http://www.ted.com/talks/ian_mcgilchrist_the_divided_brain consultado em 25 de outubro de 2015. Não nos foi possível encontrar dados sobre o nascimento do autor.

⁵⁴⁰ Jung, C. G., *O eu e o inconsciente, Dois Escritos sobre Psicologia Analítica*, Editora Vozes, Petrópolis, 2012, p. 16.

Ao associarmos o inconsciente ao corpo estamos a defender que a agitação de “*agrupar e reagrupar conteúdos*” se torna algo físico e permanente, como um movimento interior. Foi esse processo psíquico interior que procurámos ao longo dos anos ir captando, fotografando. O trabalho artístico tem algo de científico nessa sua obsessão de contornar uma dificuldade que monta e remonta em incessante e ininterrupta repetição. Mesmo quando não damos conta dele esse trabalho está a ser feito. É esse labor subterrâneo que sempre procurámos escutar e trazer à superfície.

E é por isso que os sonhos se tornaram formas de incubação importantes para serem depois devolvidos e incorporados nos materiais – a maior parte das vezes já de novo alterados. Contudo, o próprio universo dos sonhos é em si mesmo um campo que liberta os constrangimentos da realidade que nos circunda e, assim, permite aceder a retratos do nosso psiquismo estrutural. A sua liberdade de associação e as possibilidades de sentidos que abre são para nós instrumentos basilares de uma abordagem performativa. Estamos a aprender, a escutar e a sonhar, mesmo quando estamos acordados, e é com essas ferramentas que elaboramos os objetos artísticos.

Podemos dizer que os sonhos estão para o corpo como o pensamento está para a razão. O corpo sonha como se pensasse livre de constrangimentos racionais e a mente procura organizar-se de forma a seguir um pensamento direto. O que cansa e desgasta o corpo é pensar racionalmente durante muito tempo seguido, muito mais do que o pensamento próximo do sonho – o pensamento indireto livre de constrangimentos.

É interessante associar esse pensar do corpo ao discurso que vem do fundo dos tempos e se ancora na sua dimensão animal e integrante da natureza. O pensamento indireto, como se fossemos uma parte de um todo, está próximo dos componentes inconscientes. O sonho, como retrato interior dos nossos processos psíquicos, torna-o matéria importante para a compreensão de alguns processos criativos. Porque estão muito próximos do inconsciente, também os sonhos são matéria-prima recorrente para alguns artistas. Através deles fazem retratos de si, dos seus mundos e dos mundos dos outros.

*“Os sonhos contêm imagens e associações de pensamentos que não criamos através da intenção consciente. Eles aparecem de modo espontâneo, sem a nossa intervenção e revelam uma actividade psíquica alheia à nossa vontade arbitrária. O sonho é, portanto, um produto natural e altamente objectivo da psique, do qual podemos esperar indicações ou pelo menos pistas de certas tendências básicas do processo psíquico. Este último, como qualquer outro processo vital, não consiste numa simples sequência causal, sendo também um processo de orientação teleológica. Assim, podemos esperar que os sonhos nos forneçam certos indícios sobre a causalidade objectiva e sobre as tendências objectivas, pois são verdadeiros auto-retratos do processo psíquico em curso.”*⁵⁴¹

Dizendo isto, podemos agora aproximar-nos do trabalho que realizámos percebendo que

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 19.

ele é uma forma de sonho combinado que permitiu trazer à superfície uma parte dos nossos processos psíquicos individuais e coletivos. Através desta análise, da distância que vamos conseguindo ter para com a obra, conseguimos descortinar “imagens-veículo” que são, afinal, mensagens do interior que nos habita. Ou seja, o trabalho que desenvolvemos teve como fonte relevante o retrato dos nossos processos psíquicos, bem como o daqueles que conosco privaram. A esses fatores se associaram imagens de um inconsciente coletivo que procurámos captar e compreender sem o limitar ou procurar julgar.

1.3. As sementes do futuro – temas, objetos e performances

Reconhecemos, também, o que este percurso de confronto com o passado, os seus traços e objetos disseminados dentro e fora de nós, tem implicado de dor e êxtase.

Mantivemos uma obsessão de guardar o passado em caixas e arquivos e dedicámos tempo a empilhar e a colecionar documentos e objetos que nunca pensámos vir a reler ou a usar de novo. Perdemos, ou destruíram-se, outras obras que agora revemos através de testemunhos indiretos. Tomámos consciência do muito que escrevemos – dos imensos fragmentos que foram sendo deixados atrás de cada peça. Foi como se um outro guardasse as coisas que uma parte de nós ia deixando pelo caminho e esse trabalho tivesse sido realizado de uma forma automática e quase inconsciente. A maior parte são frações das obras que, por constituírem material de reflexão associado, ficaram de fora ou testemunhos de terceiros. Mas também existem muitos fragmentos em papel – esboços, desenhos, pinturas, escritos – acumulados. Traços rápidos e escritos inconsequentes no tempo que dão conta dos nossos interesses e obsessões momentâneos. Não separando as emoções dos pensamentos, nem a uma distância que permitisse observar-nos, fizemo-lo com a noção de que talvez um dia chegasse um outro dentro de nós que tivesse capacidade para lidar com todo esse material e o rever. O sonho dessa revisão vivia dentro de nós como uma esperança inconfessada.

Nesse aspeto não fomos o artista que Nietzsche idealizou – que se afasta de si, para poder criar algo que o ultrapassa, que conjuga a criação para além da sua mera e mesquinha individualidade. Passámos o tempo a enganar-nos ao pensar que sim, que estávamos a afastar-nos de nós para criar. O que procurámos sempre foi a confusão, o barulho múltiplo, atirar-nos contra nós próprios e manter-nos num estado de permanente e infinita infância.

A criança

Para adensar um pouco este sentimento repegamos num dos inúmeros projetos falhados do grupo OLHO que fundámos e dirigimos entre 1990 e 2002. Tratava-se de uma performance

para um público infantil, curiosamente intitulada: “*Não te podes é deixar apanhar*”. Esse projeto impossível tem no seu dossier de apresentação um conjunto de frases que nos tocam hoje, e agora de forma funda, pois falam dessa criança que mantivemos viva dentro de nós. Começa com uma citação de Alberto Caeiro:

“(…)
A Criança Nova que habita onde vivo
Dá-me uma mão a mim
E a outra a tudo o que existe
E assim vamos os três pelo caminho que houver (...)”⁵⁴²

A importância da figura da “*Criança*”, aliada aos sonhos e ao acaso, é para o nosso trabalho essencial. A nossa performance *Los Negros e os Deuses do Norte* (2014) teve como tema central a perda dessa figura da “*Criança*” como um sintoma de uma patologia emocional da qual todos somos vítimas. A perda dessa “*Criança*” em cada um de nós é um mal do mundo. De um mundo que se busca afanosamente tendo em vista a obtenção de uma normatividade extrema. Ou, visto de uma outra perspectiva, de um mundo mais racional que se salva através da inovação científica e das maravilhas da tecnologia.

Mas, para nós, até a relação entre a ciência e a tecnologia se eleva a um patamar de “mundos mágicos” onde o incompreensível e o impraticável se unem ao segredo profundo das coisas. O acaso e os sonhos, ao aproximarem-se dos segredos e dos jogos que permitem avançar em direção ao inconsciente, fazem parte da mesma família desses mundos. O jogo é visto como um instrumento com o qual se constrói e pratica a potência do acaso e que permite que a razão seja ultrapassada. Tal como através do sonho, partimos da consciência e entramos nos espaços do inconsciente. Os territórios do sonho, cujas regras são próximas ou irmãos do acaso, permitem desvelar o que do outro lado se passa.

A criança sobe no barco e entra num mar de sonhos pensando e sentindo tudo ao mesmo tempo e abrindo esse “*caminho que houver*”. É de sublinhar que Alberto Caeiro deixa colada à *Criança* uma palavra que a distingue das outras crianças: “*Nova*”, a “*Criança Nova*” chama-lhe ele, decerto para a distinguir das outras, as “crianças velhas”.

A “*Criança Nova*” joga os jogos que têm como objetivo o acaso que lhe permite sonhar sonhos de objetos e seres impossíveis, deixados caídos nos caminhos que hajam sido feitos e à espera de outros mundos que se façam ainda.

Performances e a emergência do inconsciente

Auxiliam-nos a perceber a relação entre o inconsciente e a performance no nosso processo

⁵⁴² Caeiro, Alberto, *Poesia*, Martins, Fernando Cabral, e Zenith, Richard, (coords.), Assírio e Alvim, Lisboa 2001, p. 39.

criativo os seguintes trechos de Jung de “*O eu e o inconsciente*”⁵⁴³:

“É geralmente conhecido o ponto de vista freudiano segundo o qual os conteúdos do inconsciente se reduzem às tendências infantis reprimidas, devido à incompatibilidade do seu carácter.

*(...) De acordo com essa teoria, o inconsciente contém apenas as partes da personalidade que poderiam ser conscientes se a educação não as tivesse reprimido. Mesmo considerando que, sob um determinado ponto de vista, as tendências infantis do inconsciente são preponderantes, seria incorrecto definir ou avaliar o inconsciente somente nestes termos. O inconsciente possui, além deste, outro aspecto, incluindo não apenas conteúdos reprimidos, mas todo o material psíquico que subjaz ao limiar da consciência. É impossível explicar pelo princípio da repressão a natureza subliminal de todo este material; caso contrário, a remoção das repressões proporcionaria ao indivíduo uma memória fenomenal, à qual nada escaparia.”*⁵⁴⁴

O processo artístico tem para nós como finalidade a criação de mundos sucessivos que se desdobram uns sobre os outros, procurando atingir uma felicidade dos sentidos e do corpo que surpreendem o mundo sobre o qual este se desvela e se sustenta. É para esse fim – de criação de mundos que se tornem no “*caminho que houver*” – que o trabalho artístico que desenvolvemos assenta na irreprimível necessidade de aproximação ao inconsciente como uma força motriz. Buscámos componentes que nos auxiliaram a surpreendermo-nos e a ultrapassarmo-nos sucessivamente, tornando-se o próprio trabalho infinitos mundos e caminhos enquanto expressão da existência criativa.

Nas obras apresentadas para referência deste estudo sublinhamos dois aspetos: as suas componentes poéticas próprias e o reflexo da emergência do inconsciente.

Objetos performativos selecionados

1. *Troncotribultrezeno-unovo*, que depois se denominou *Redondo* (1989-1998), performance centrada nas regras de um jogo imaginado, onde as complexidades que derivam para a perceção dos espectadores e dos performers se cruzam e são matéria criativa para a invenção de um mundo – produzida e levada à cena pelo Colectivo Canibalismo Cósmico;
2. *El – Levando-o aos ombros em passo de marcha sincopada ao quarto tempo* (1991), um espetáculo performativo, construído sobre a memória de um tempo onde se entrelaçavam muitos outros tempos – produzida e levada à cena pelo grupo OLHO;
3. *Zona* (1999) e *Anoz* (2000), duas performances com base no mesmo método de abordagem artística, com características ligadas aos jogos de acaso e à exploração do

⁵⁴³ Jung, C. G., *O eu e o inconsciente, Obra Completa de C. G. Jung*, vol. 7/2, Editora Vozes, Rio de Janeiro, 2012.

⁵⁴⁴ Jung, C. G., *op. cit.*, 2012, p. 15.

inconsciente – ambas produzidas e levadas à cena pelo grupo OLHO. Assentavam numa cenografia móvel, um plano em duplo anel que era um dispositivo artístico de imersão do público espectador. Em *Zona* o público estava literalmente dentro do espetáculo rodeado por um conjunto de ecrãs de vídeo. Em *Anoz* o público estava situado ao redor do palco como uma metáfora do mundo rodeado e abraçado;

4. *DQ, Éramos todos nobres cavaleiros a atravessar mundos apanhados num sonho* (2001), um espetáculo performativo que se baseava na obra literária de Miguel de Cervantes, *Don Quixote de La Mancha* – produzido e levado à cena pelo grupo OLHO. Da nossa perspectiva, resultou uma performance aberta, despoletada por imagens de mundos interiores transparecidos durante a leitura coletiva do texto;
5. *Special Nothing/Especial Nada* (2003-2004), uma performance construída em volta dos diários de Andy Warhol, do seu livro *My philosophy from A to B and back again*, e do livro de Franz Kafka *Metamorfose* – produzida e levada à cena pela Companhia João Garcia Miguel (Cia. JGM). As componentes físicas, o espaço cénico no qual se inclui um jogo complexo de vídeo, são construídas em torno da escrita do texto que funcionava como um jogo autónomo, como um objeto que se vira e revira sobre si mesmo;
6. *Authorities* (2013), performance fotográfica exposta na *Indian Art Fair* (IAF), tem por base uma relação do corpo com a natureza e a memória dos sonhos em busca de uma transformação física cuja substância é sensível nas “imagens-mensagens” realizadas – produzida pela Cia. JGM;
7. *Las Divinas* (2014), uma performance/instalação que tem por base uma reencenação e releitura de um vídeo realizado em 2001 intitulado *PEDRAS* que, por sua vez, é uma apropriação e transformação de um jogo aritmético de uma personagem literária de Samuel Beckett, *Molloy* – produzida e levada à cena pelo Museu Bernardo das Caldas da Rainha e pela Cia. JGM;
8. *Los Negros e os Deuses do Norte* (2014), performance escrita com base num texto/manifesto que se debruça sobre o sonho, como matéria para um autorretrato individual e coletivo do tempo e do mundo em que vivemos, e o desejo de sonhar – produzida e levada à cena pela Cia. JGM.

1.3.1. Troncotribultrezeno-unovo

O Colectivo Canibalismo Cósmico teve a sua génese nos anos 80 (século XX) no seio de um grupo de alunos da ESBAL (Escola Superior de Belas Artes) e de artistas ligados à música, às artes plásticas e à filosofia que gravitavam em seu redor. As suas atividades performativas são uma reação ao isolamento do país, ao sentimento individual e, também, a uma abertura

que se vislumbrava na época começar a surgir. Públicos e instituições queriam mais e outras coisas que ninguém sabia ainda o que era. Talvez esta última força, a institucional, tenha sido mais uma ilusão do que uma realidade de facto. Mas existiu e teve responsabilidade também pelo erigir de um conjunto de sentimentos e o descerramento de usos e costumes muito arreigados nas nossas vidas de então.



Fig. 80.
Logótipo do Colectivo
Canibalismo Cósmico, s.d.

Desse modo, e aproveitando convites pontuais de organizações de festivais de teatro amador que faziam apelos abertos à comunidade de artistas que tinham já um público e uns adeptos muito usuais, o grupo foi conseguindo tornar possível pequenas formas de apoio às suas atividades. Internamente nunca lhes assistiu um desejo de organização e de institucionalização. As suas atividades performativas foram pontuais, conforme as disponibilidades e as oportunidades que iam surgindo, e ergueram-se numa lógica de aproveitamento das mesmas. As suas performances aconteciam, por isso, uma ou duas vezes por ano e duraram até meio dos anos 90 (entre 1989 e 1998).

Em termos conceptuais, o grupo foi buscar aos *happenings* a estruturação para a realização dos seus eventos. As componentes performativas eram a base das suas intervenções que se realizavam com carácter único, embora tivessem repetido algumas ao longo dos tempos.

Estas performances tinham como organização de base a criação de partituras e de conjuntos de regras que, sendo partilhadas pelos seus membros, se tornavam o material sobre o qual assentava o seu desenvolvimento. Entre a conceção inicial e o jogo performativo ficava uma partitura executada com regras muito próprias e nem sempre totalmente escritas. A obra que aqui deixamos como exemplo foi primeiro concebida como um jogo que adotou o nome de um componente químico absolutamente desconhecido. Estamos em crer que nem sequer alguma vez existiu. O som da palavra e as suas ressonâncias – a sua sonoridade – foi o fator que a tornou como ponto de partida. Este aspeto da relação oral e das sonoridades era profundo dentro da estética do grupo e influenciou a criação de objetos e até do seu próprio nome: Canibalismo Cósmico.

Esta denominação foi encontrada, por acaso, num artigo da época que remetia para a análise de um conjunto de obras e de posições do pintor catalão Salvador Dalí. O conceito era bastante simples e baseava-se nessa ideia de que comer é ser comido – num círculo de repetição e retorno nietzschiano.

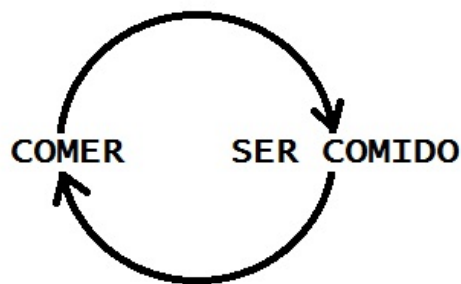


Fig. 81.
Imagem gráfica
criada durante
o processo criativo
de *Canibalismo Cósmico*.
s.d.

Livres associações livres

Recuperámos alguns desses textos que na época nos serviram de base para a definição desta simbologia e aqui deixamos uma citação retirada dessas cópias que fazem parte do arquivo do Colectivo.

“Un Canibalismo Cósmico

Por que si la relación oral es la base de la relación con el mundo exterior, como observa Dalí a quien a nada escapa:

‘Mi fijación mundana sé hacia pues por la vía triunfal de la boca’.

Entonces su relación con otro, ignorada deliberadamente hasta aquí, será fundamentalmente “canibal”. Y por eso es efectivamente, lo que pasa.

‘El mayor refinamiento gastronómico es el de comer seres ‘cocidos y vivos’.

Dalí habla de las jóvenes ...

‘El interior de las jóvenes es exquisito... enrojecen cuando se las quiere hacer comestibles.’

¿Menciona a Napoleón?

‘Me interesa sobre todo llamar la atención sobre los pantalones (apetitosos) de Napoleón...’

Evoca al Papa:

‘Personalmente prefiero con mucho al Papa tipo Juan XXIII. Tenía un aire terriblemente comestible.’

La Espiritualidad:

‘¿En qué consiste esta espiritualidad? ¿Es comestible?’

O su propia religión:

‘La sublime ley fundamental de nuestra religión católica, apostólica, romana y rumana:

Engullir a Dios vivo.’

Se refiere a un Rey:

‘Conviene que un Rey sea como un buen queso: muy pasado, al límite de la delicuescencia.’

¿Desea definirse? Dirá:

‘El queso de gruyere de mi personalidad.’

– Igualmente explicara a Cézanne por la comestibilidad de su manzana, o a Corbusier por la no comestibilidad de su cemento que le hizo:

‘Hundirse en picado y morir ahogado.’

– Pero en compensación, reciprocamente, los otros podrán comerlo a el.

‘El capitán Moore es un ser muy gentil, Nada prueba que un día no se ponga a comerme.’

Es el aspecto reversible de la reacción cíclica:

Comer e ser comido.”⁵⁴⁵

Este conjunto fragmentário de frases e de posições perante o real – que se tornam

⁵⁴⁵ Roumeuguère, *loc. cit.*, 1974, s.p.

em simultâneo profundas e superficiais – indiciam uma posição provocadora, alegre, despreocupada, atenta, cínica e divertida. Mas mostram também uma perspectiva filosófica acerca de um mundo que procura esconder o real com camadas de disfuncionalidade operativa, auxiliando a concretizar apenas os interesses e as teorias de muito poucos que afastam da vida as mais básicas elementaridades.

É curiosa uma outra lista de frases que os membros do grupo realizaram para o dossier de criação desta peça performativa. Há sem dúvida uma similitude com as frases alinhadas sobre o que pensava e dizia Salvador Dalí.

“ (...)

1. *Que bem que se está na campa.*
2. *Ouvir Mozart faz crescer o cabelo e a carne das vacas fica mais tenra.*
3. *Olhar para um sinal tatuado na axila direita, completamente rapada e suicidar-se.*
4. *O assassino profissional que nunca matou ninguém.*
5. *Há couves que cantam ópera no quintal do vizinho.*
6. *Era uma vez um homem que queria ver tudo ao virar de uma esquina. Viu e pareceu-lhe que lhe caíam os testículos há 452 anos. Hoje passei por lá e pude vê-lo.*
7. *Um pássaro, dois pássaros e uma nuvem de pó a transformarem-se num automóvel, lá longe.*
8. *Tudo é permitido e nada é verdadeiro.*
9. *Trovadores nus sodomizam babuínos (ranhosos) constipados.*
10. *Um homem que por não obrar inchou até formar uma circunferência de 3 metros de diâmetro.*
11. *O que parece cinzento parece iluminado. O que parece luminoso não parece cinzento.*
12. *Em determinadas circunstâncias, a luz reflectida por um copo luminoso pode ser tomada.*
13. *O que vemos como luminoso não vemos como cinzento, mas vemo-lo como branco.*
14. *O facto de não podermos conhecer algo cinzento quente não pertence à psicologia das cores.*
15. *O químico alemão Kekulé, quando pesquisava a estrutura molecular do Benzeno, sonhou que mordia o seu próprio rabo.*
16. *Em que medida pertence à lógica, e não à psicologia, o facto de alguém poder ou não aprender um jogo?*
17. *Deve estar um indivíduo preparado para aprender algo de totalmente novo.*
18. *O amarelo assemelha-se mais ao vermelho do que ao azul.*
19. *Num problema sério a incerteza estende-se até às raízes do problema.*
20. *A luz é incolor. Se assim é, então é no sentido em que os n.ºs são incolores.*
21. *O modo como a verdade se funda é um sacrificio essencial.*
22. *História é o despertar de um povo para a sua tarefa.*
23. *A arte é o pôr-em-obra-de-verdade.*
24. *Difícilmente o que habita perto da origem abandona o local.*
25. *O morrer acontece tão lentamente que leva alguns séculos.*
26. *Sentir a dor no corpo de outra pessoa.*
27. *A realização da sombra.*
28. *O preto suja.*
29. *Quem me poderá ensinar a ver uma árvore?*
30. *Espantarmo-nos sempre de novo com estas pessoas. Ela não me diz nada de novo.*
31. *Quem não puder jogar este jogo não possui este conceito.*
32. *Por instantes a faca repousou. Ninguém tem uma pistola?*
33. *Poder-se-á abolir uma forma abstracta?*
34. *Acto contínuo. Alguém que liga a torradeira. A porta recusa-se a abrir com suavidade.*

35. *Formas de sair do túmulo.*
36. *O chão tornou-se mole, seco e odoroso como uma torrada que se prepara para receber a manteiga.*
37. *Como sobreviver ao final de todas as dicotomias? Duas casas: numa estás morto e na outra também.*
38. *Uma luz branca e fraca não é uma luz cinzenta.*
39. *A mãe é a melhor das apostas.*
40. *Não deves copular nos lugares santos do Deus da tua cidade.*
41. *Não comer excrementos. Nem depois de morrer. Fórmula.*
42. *Entrar no ocidente, procurar o inerte, viver das vísceras dos outros, reconstituir o olho depois de estar enfraquecido e tornar a sair de lá.*
43. *A morte precisa de tempo.*
44. *Estamos aqui todos à espera de ir. O televisor recorda os bons tempos. Por mim, gostei da comida. Fizemos montes de sinais.*
45. *Petardos.*
46. *E às ocultas recordo junto do não te esqueças.*
47. *Apertando as mamas com as mãos afastei com os pés a cortina do mistério, rubra flor de chamuscas.*
48. *O castanho é aparentado do amarelo? Que concluir?*⁵⁴⁶



Fig. 82. À esquerda: imagem videográfica de performance *Redondo*, Colectivo Canibalismo Cósmico, s.d.; à direita: imagem videográfica de performance *Redondo*, Colectivo Canibalismo Cósmico, s.d.



Fig. 83.
Imagem recolhida para
a criação do espaço cénico
de *Troncotribultrezeno-unovo/Redondo*,
s.d.

⁵⁴⁶ Garcia Miguel, João, 1989. Este texto, apesar de lhe atribuirmos a nossa autoria – demos-lhe a forma definitiva e passamos a escrito na época –, foi elaborado após um trabalho coletivo de recolha de frases e ideias que foram posteriormente reelaboradas e enumeradas de forma a criar esta lista final que aqui se apresenta. Deverão ter colaborado nesta construção os seguintes artistas: Alexandre Crespo, Mário Ricardo Neves, João Galante, Jorge Emanuel Espinho, João Simões, Pedro Morgado.

Sem acrescentar outros comentários ao jogo dos sentidos – que roça a provocação e serve de apoio a uma certa liberdade de espírito –, este era um método que usávamos com frequência. Falar e dizer coisas que se encaixavam numa lógica secreta e subtil – que se desvelava e em simultâneo se ocultava. Caminhávamos em círculos até se conseguir entrar em algo luminoso. Abrir as portas ao inconsciente. Algo que emergia do fundo ou de um outro local no espaço, oculto até então, e que era partilhado em comum, como um sentir intenso. Abrir brechas nos nossos modos de estar, culturais e pessoais, até uma outra coisa se poder mostrar – sendo que essa outra coisa era e continuava a ser um segredo por dentro do segredo. Neste aspeto seguimos uma vez mais as pisadas de outros artistas e, em particular, de Dalí naquele texto que com tanta força deve ter marcado o nosso agir naquela época. Dali retirámos o nome do Coletivo. Contudo, do mesmo modo que o lemos e devorámos, logo de imediato foi ultrapassado e esquecida a sua leitura. Para aceder ao segredo é necessário saber voltar a esquecer depressa.

“Intentemos pues, develar el secreto y comprender; según la expresión de Dalí, ‘el secreto resecreto’, el secreto del secreto; secreto y resecreto bien ocultos, a pesar suyo, en toda su vida, su comportamiento, sus obras, su pensamiento consciente y sobre todo inconsciente, y muy explícitamente ocultos en sus obras (...).”⁵⁴⁷



Fig. 84. À esquerda: imagem videográfica de performance *Redondo*, Colectivo Canibalismo Cósmico, s.d.; ao centro: imagem videográfica de performance *Re dono*, Colectivo Canibalismo Cósmico, s.d.; à direita: imagem videográfica de performance *Redondo*, Colectivo Canibalismo Cósmico, s.d.

Em busca de um segredo por dentro da nossa vida secreta – que assim é por imposição da educação e da cultura social, mas também porque somos opacos para nós mesmos – procurava aberturas e iluminações por dentro de nós através de jogos sociais coletivos. De jogos partilhados com os outros que servem de forças adversas e em simultâneo de auxiliares. Somos testemunhas e cúmplices nesse esforço e devaneio de uma incessante procura de aberturas do ser.

⁵⁴⁷ Roumequère, *loc. cit.*, 1974, s.p.

Os nossos objetivos canibais

A sofisticação e a cultura são aqui vistas como armaduras e codificações que impedem o contacto e o encontro entre seres e entre estes e o mundo. Ter consciência de que somos máquinas de construir camadas sobre camadas, de extrair segredos de dentro de segredos, levou a que os objetivos do Colectivo Canibalismo Cósmico se definissem assim:

“OBJECTIVOS e ORIENTAÇÕES

Pretendemos desenvolver um trabalho de invenção que se realize no obscuro, no vago, no ininteligível, utilizando a ambiguidade como estímulo criativo, que se resolva ou na morte ou numa purificação extrema. A acção convida o espírito a alcançar o delírio que lhe exalta as energias.

A acção/drama processa-se num conflito de sentimentos amplificados com um conforto de estados anímicos fossilizados e reduzidos a gestos/esquemas.

Os comediantes são guerreiros num estado de transe e em perpétua guerra. Suscitam uma ideia abstracta e associam-se por meio de intersecções e paralelismos repetitivos. A linguagem que se desenvolve, porque se trata aqui de uma linguagem, baseia-se fortemente nas imagens, não procurando, contudo, suprimir a palavra articulada, mas aproximando-a da sua importância nos sonhos.

As fontes de investigação e experiência desta linguagem situam-se em campos de aproximação diversa, como as obsessões eróticas, precipitados verídicos do sonho, as quimeras históricas, a selvajaria, o apreço pelo crime, o sentido utópico da vida e das coisas, a tradição devorada por um canibalismo inovador, transbordando num plano não ilusório, mas interior.

Torna-se nossa preocupação fundamental não bombardear o público com preocupações cósmicas transcendentais, mas dar-lhe chaves profundas do pensamento e da acção que o auxiliem a interpretar o espectáculo.

Todavia, tal preocupação tem de estar presente, porque nos diz a todos respeito.”⁵⁴⁸

De facto, ao procurar encontrar raízes para o primeiro nome desta obra – *Troncotribultrezeno-unovo* – não surgiram relações com medicamentos ou outro tipo de produtos químicos. Surgiu, no entanto, através dos motores de busca da internet, de hipertexto, portanto, um conjunto de relações com as expressões “tribulações”, “zona” tribal”, “tendências tribalistas” e “revistas ou publicações tribais”. Estas conotações estão inscritas nas práticas do coletivo e na evolução da obra para um jogo que se cunhou com o nome de *Redondo*. Este nome tem uma componente ideológica, uma ecologia de uma mente universal, que vai aparecer em vários momentos noutras ações e performances que desenvolvemos. Seja com este coletivo ou outros e até em nome individual.

A construção da última performance de *Redondo* remeteu para um jogo do mundo e das ações humanas, das mais mundanas às mais abstratas. Sobre o desenho de uma estranha e inexistente organização molecular que se pintava no chão desenvolvia-se, ao longo de uma hora, uma partitura de ações. Estas conjugavam: a construção de uma estrutura de restos de

⁵⁴⁸ Garcia Miguel, João, 1989, s.p.

ferro e de vidros com fitas adesivas e correias diversas; jogos de higiene, como lavagem dos dentes e das mãos; danças com martelos e com copos cheios de água; destruição de para-brisas de automóveis e de outros objetos; deflagração de pequenos pontos de fogo; gestos de humanidade e sociabilidade, como sejam abraços e segredos entre os performers.

Um corpo celestial

O estado final de apresentação do espaço e dos performers era um misto de ultrapassagem da ordem do real e de contemplação de uma paisagem onde o celestial e a catástrofe se sobrepunham. Os processos que moviam os performers aproximavam-nos de uma visão fugaz do inconsciente. Tornavam-se, por momentos, indefiníveis figuras de sonhos que procuravam retratar processos psíquicos interiores. Através dos materiais utilizados, da luz e/ou do som, tudo remetia para uma espacialização abstrata e brilhante, fora das forças naturais do mundo. O branco dos figurinos, associado às transparências dos vidros e dos gestos que procuravam rasgar, partir, abrir, estender-se para fora, trazer coisas para dentro dos corpos, ligava-se a um esforço – prazer e dor – em busca de alcançar o outro lado das coisas. Era o inconsciente que se buscava já naquelas primeiras performances.

As bandas sonoras

A ação era acompanhada por uma banda sonora que servia como indicador do tempo e da mudança de ações para os performers. Esta funcionava de modo autónomo relativamente aos acontecimentos. Era despoletada no começo da ação e quando terminava dava-se esta por finda. Esse facto fazia supor que os performers viviam e contactavam entre si como se habitassem juntos dentro de um sonho. O despertar dos sincronismos e/ou dos anacronismos e dessincronia entre eles pareciam ser realizados por forças e influências que lhes eram estranhos e exteriores. A relação entre “o sonho e o inconsciente” estava próxima e era procurada a cada instante. A ação performativa ali entrevista era conjecturada como se lhe fosse possível a transposição para o lado da vigília do mundo, o “outro lado”, que é apenas pertença dos sonhos.

Influências e referências

O texto fundador e delimitador da performance *Troncotribultrezeno-unovo* explicita de forma limpa o que pretendíamos enquanto coletivo, bem como a forma de o atingir através

das regras de um jogo artístico e criativo.

- “1. O espectáculo *Troncotribultrezeno-unovo* é um jogo, tendo por base a estrutura de qualquer acção existente no universo com vista a obtenção de uma acção nova.
2. Tem uma lógica sequencial com base em três elementos, definida por actos díspares que se repercutem uns nos outros e no espaço envolvente construindo zonas de existência impossível.
3. Existem três tipos de regras que formam o corpo da obra:
 - As regras base que formam o que se pode chamar o esqueleto, ou seja, o que sustem o resto da obra;
 - As regras relativas que firmam a relação das regras anteriores, assim como no corpo animal o sistema nevrálgico, respiratório e muscular;
 - As regras desconhecidas, nascidas da relação do corpo da obra com o espaço envolvente e o tempo em que se processa.

*

Personagens: a definir conforme as necessidades/possibilidades.

Banda Sonora: gravações sobrepostas até ao limiar do audível (máximo e mínimo).

Silêncios prolongados.

Cenografia: espaço branco com inscrições no chão (seguem alguns estudos).

Figurinos: todos brancos.

Iluminação: estudar conforme o espaço. (Utilização de cores com projectores laterais e rasteiros).

Textos: se utilizados, terão um carácter hipnótico/relaxante (listas, enumerações, contagens decrescentes e crescentes, alfabetos, etc.).”⁵⁴⁹

Regressando aos textos que marcaram o começo deste coletivo, e desta obra em particular, é perceptível a relação com “um outro lado das coisas”, que aqui surge ainda com um cunho orientalista – a “não-mente”. A importância deste coletivo está na medida proporcional das suas influências iniciais que são muito explícitas. Seguem os modelos e as tendências de uma época, mas revelam, desde logo, uma vocação canibal – de as comer (às tendências) e de ser comido por elas, de forma a atingir outras e novas estruturas. É importante deixar aqui em aberto um espaço de revelação mais extenso, dado serem as origens de um conjunto complexo de referências e acoplagens que se vão adicionando em futuros trabalhos. Assim, aqui ficam os excertos de outros textos de autores que ligámos aos nossos trabalhos na época. A obra no começo ainda oscilava entre aquilo que poderia ser, podendo ser muitas coisas.

“Performance e/ou conferência e/ou vídeo

Título: Troncotribultrezeno-unovo

Subtítulo: A não-imagem

Citações:

‘Quando um pião gira a grande velocidade, dá a impressão que está imóvel’.

‘A (não-imagem) é como um verdadeiro espelho, no qual podemos ver as coisas tal como elas são. Ver as coisas tal como são é a acção da não-mente e, simultaneamente, o reflexo

⁵⁴⁹ Garcia Miguel, João, 1989.

directo da nossa vida mais pura e da compassiva natureza original. Ser como um espelho vazio é agir com frescura, novidade, de maneira directa, sem qualquer interferência da mente’.

‘Enquanto pensarmos (não-imagem) não estamos em verdadeira não-mente; de facto, não há nenhuma distinção entre a mente e a não-mente. A não-mente não é algo a ter em mente, mas sim as respostas espontâneas, livres em todas as nossas actividades diárias sem as superficiais intenções conscientes; o produto da actividade do intelecto é queimado sem deixar vestígios’.

‘Somos inteiramente nada – até mesmo nada é algo extra’, Hogên Daidô, No caminho aberto⁵⁵⁰.’⁵⁵¹

As noções de espelho vazio, de nada, de procurar esvaziar a mente entroncam todas com as distinções entre pensamento direto e pensamento indireto (este mais conectado com os sonhos, conforme explicitámos anteriormente). Aqui surge, de facto, plasmada, através do recurso de um exercício de recorte de textos de um outro autor, a síntese do que na época procurávamos. O que nos parece ser definitivo e muito marcante é o próprio título do livro de Hôgen Daidô, *No caminho aberto*⁵⁵². Liga-se de facto com o “*caminho que houver*”. Ou seja, “abrem-se caminhos no caminho que houver” para chegar ao outro lado do caminhar.

Do espelho vazio ao olho cheio

Em consequência deste trabalho com o Colectivo Canibalismo Cósmico surgiu um convite para realizar uma encenação mais próxima de um universo teatral com um grupo semiamador, com pretensões de se profissionalizar, o GIC de Almada – Grupo de Intervenção Cultural de Almada. As condições foram: “*abrir os caminhos que houver por descobrir e juntar todos os que potencialmente estejam interessados em participar.*”

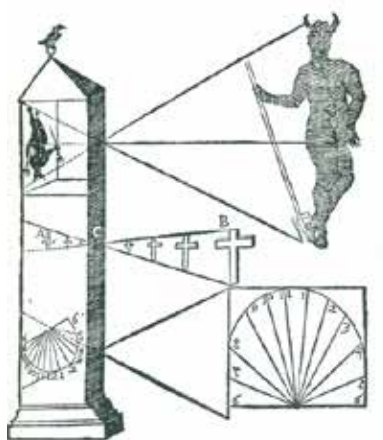


Fig. 85.
Imagem recolhida
para a criação
do espaço cénico
de *Troncotribultrezeno-unovo
Redondo*,
s.d.

⁵⁵⁰ Daidô, Hôgen, *No caminho aberto*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1993.

⁵⁵¹ Garcia Miguel, João, 1989.

⁵⁵² Daidô, Hôgen, *op. cit.*

Desse clima de quase constante festa criativa, transbordante e permanente, veio a surgir um grupo que marcou a década de 90 em Portugal e, em particular, na outra margem – o OLHO. O Colectivo Canibalismo Cósmico manteve-se numa trajetória paralela e esporádica nas suas aparições. O OLHO tomou a dianteira e aos 5 membros iniciais do GIC, que nos fizeram o convite para dirigir o grupo, rapidamente se juntaram mais cerca de vinte novos elementos. O grupo que antecipou a criação do OLHO era uma mole imensa de “*caminhos abertos*”. No seu final era constituído, por mais de 30 artistas e técnicos que se juntaram para criar uma obra performativa entre finais de 1990 e o começo do Verão de 1991. Cremos que a estreia de *El* se deu no dia 21 de junho de 1991, se a memória não nos atraiçoa.

1.3.2. El, Levando-o aos ombros em passo de marcha sincopada ao quarto tempo

Sobre o espetáculo *El*, alguém disse, muitos anos depois, que a peça era uma batalha entre os fracos e os fortes e que os fortes nem sempre ganham. Quando realizámos esse evento pouco ou nada tínhamos ainda feito em termos de performance ou de teatro performativo. Tínhamos experiência de realizar espetáculos de música e instalações onde as componentes performativas iam ganhando terreno e cada vez maior preponderância. Todo o processo foi de descoberta e aprendizagem da construção artística através da performance. Agora de forma sistemática e com alguma dedicação aos caminhos por abrir.

A ideia base do espetáculo era a possibilidade de o ser humano criar ou se recriar – imagética, imaginativa, religiosa e cientificamente – enquanto outro ser humano. Com esse fundo desenvolvemos um conjunto de práticas e processos que vinham colados ao que sabíamos enquanto estudantes de pintura, de escultura e da escrita que praticávamos de forma autodidata. A relação com os outros colaboradores e artistas, nossos cúmplices, tinha por base um entusiasmo de viver num país que se desejava reconstruir em termos de imagem para o exterior, do seu corpo de afetos e de relações institucionais e até das relações mais íntimas às mundanas. Imaginariamente, diga-se agora.

Por isso o espetáculo teve um impacto tremendo e foi premiado e distinguido por várias instituições que viram nele um exemplo de renovação das artes e das suas práticas em Portugal na época. Na altura escrevemos sobre o que nos movia para fazer este espetáculo – que escapava a todas as regras de construção de uma obra segundo os cânones mais ou menos tradicionais.

“El tem como fundo a evolução do ser humano nos seus aspectos biológicos e socioculturais, fruto de uma pesquisa de diferentes concepções da vida e do Homem.

Sob a áurea de uma cruel religiosidade, o espetáculo é um ritual de criação do Universo, da Vida e do Homem, protagonizado por seres que levam a cabo uma árdua batalha pela sobrevivência. Cenas de extrema intensidade dramática tornam o espectador não um mero assistente, mas um participante activo, emocional e fisicamente.

El, questionando a evolução da espécie humana, faz-nos atentar para os perigos latentes da sua crescente condição de usurpador da criação e de manipulação da Vida inerentes ao avanço galopante da ciência e tecnologia na actualidade.”⁵⁵³

Estando a falar de um espetáculo que nos mostrava por dentro quase se sente que as menções autobiográficas e o desejo de nos manifestarmos eram maiores que nós e as nossas capacidades. Na altura nem pensávamos, nem supúnhamos que tínhamos capacidade de nos expressar política e socialmente. Descobrimo-nos por inteiro. Felizmente o teatro e, neste caso, uma abertura à performance permitiram a um conjunto de artistas uma expressão que lhes proporcionou falar de si e dos seus mundos através de uma alquimia de processos que incluíam as suas ansiedades e expectativas. Olhando retrospectivamente é mais fácil perceber esta incursão num inconsciente coletivo do que na época, altura em que as paixões estavam inflamadas e inflacionadas.

Se atentarmos ao que escrevemos sobre a escolha das fontes de trabalho e das suas ressonâncias na nossa pequena existência damos conta da miscelânea de interesses e de influências que nos moviam. Apesar de na época nos considerarmos dentro da família teatral – isso foi depois considerado um ultraje pelos pares que já estavam no território. E, de facto, as práticas que fomos impondo e descobrindo tinham muito mais a ver com a história (por nós desconhecida na altura) das querelas que opunham os criadores dos *happenings* aos defensores de uma ligação ao teatro. Recorde-se a oposição de Kaprow a ser considerado parte do universo das regras e das tradições do teatro americano. O mesmo, com os contornos devidos, se passou connosco aqui. Só que nós tentámos ser parte integrante da família expressiva das artes cénicas que acabou por nos recusar a entrada e nos fechou a porta. Verdade seja dita, de teatro não sabíamos nada. Nem nunca estudámos teatro no sentido histórico ou académico do termo. Mais tarde estas polémicas, no entanto, vieram a conduzir a uma definição de especificidade nas políticas de apoio a projetos de dança e pluridisciplinares por parte das instituições estatais.



Fig. 86. Sequência de imagens recolhida para criação do imaginário de *El*, 1991.

⁵⁵³ Garcia Miguel, João, 1991.

As múltiplas narrativas dos “eus”

Atente-se ao que escrevemos sobre esse “inconsciente coletivo” que à época era pedido aos artistas e ao que a sociedade portuguesa, em vias de se inserir numa Europa renovada e alargada, pretendia ser e fazer aparecer. Acreditávamos poder fazer parte desse movimento e auxiliar a modernização do corpo de afetos do país. Ainda hoje acreditamos nisso, embora de um modo mais cru e realista.

“A escolha dos textos para este espectáculo aconteceu após a elaboração do seu argumento, que foi criado depois de intensas investigações em documentação bibliográfica, videográfica e outras, como por exemplo: reflexões sobre o quotidiano, sobre as origens da vida, os diversos conceitos de Deus e da religião de algumas civilizações, particularmente, a judaico-cristã; realizámos também alguma pesquisa sobre vários conceitos de evolução do ser humano nos seus aspectos biológicos e socioculturais até à contemporaneidade. A escolha dos autores – Calígula, Herman Hesse, Max Aub, Artur Rimbaud, Antonin Artaud, Conde de Lautréamont, Herberto Helder, Tristan Tzara⁵⁵⁴ – foi por isso influenciada pela direcção que tomaram as investigações, apoiadas pela necessidade do uso da linguagem falada como matéria-prima da linguagem teatral, cumprindo uma função precisa de ritmo, repetição, metamorfose e excesso, sem se afastar do género de linguagem que o grupo persegue. Alguns textos foram por isso mesmo propositadamente criados para algumas cenas – Elsa Serra, Pedro Eloy – enquanto outros foram misturados com excertos literários ou tradições orais de origens exóticas – cantos Sioux, rezas dos Kwakiutl, excertos da Bíblia Sagrada, etc. – com uma imanente intenção poética unificadora.”⁵⁵⁵

Como se percebe pelo texto, primeiro elaborámos um argumento que era simples e mostrava seres em luta entre si – os fracos e os fortes. Só depois fomos em busca de compor os detalhes. De dar corpo às cenas através de métodos performativos. Buscámos em todos os quadrantes que nos eram acessíveis. Tudo o que nos interessava podia entrar na peça. Essas discussões e apreciações do ambiente em que vivíamos era escarpado através das escolhas dos materiais que nos chegavam e dos modos como os tratávamos. O argumento que se segue abaixo dá conta de uma ligação a uma escrita cheia de simbolismos – alguns muito fáceis e relacionados com uma leitura do mundo de dimensões muito rudimentares e elementares. Essa escrita parece ser similar a uma escrita de banda desenhada – algo heroica – relacionada com o fantástico e a ficção científica.

Há um conjunto de meios narrativos misturados uns com os outros que recusam uma unidade fechada, procurando um sistema de significações aberto. A construção de uma performance por artistas sem nenhuma experiência de palco implicava uma simplicidade formal inerente. A força residia nessa ingenuidade narrativa e descritiva que trazia ao espectáculo uma mistura de amadorismo e de curiosidade de um mundo que desponta. Uma curiosidade abstrata e

⁵⁵⁴ Já nesta época os autores de que nos socorriámos estavam dentro dos universos que hoje estudamos em maior profundidade.

⁵⁵⁵ Garcia Miguel, João, 1991.

científica, próxima das manifestações “protoperformativas” do século XIX. Perpassam em todos estes acontecimentos os tempos do passado que advêm de saltos dentro das suas linhas. Procurávamos narrativas que nos incluíssem a todos e daí resultava uma imperativa simplicidade aglutinadora. O que se estava a procurar realizar era um passo atrás, para depois poder marchar em frente, sem que disso déssemos conta efetiva.



Fig. 87.
El,
fotografia de Jorge Gonçalves,
1991.

“O perfil em negro recortado na porta do labirinto resfolga e aponta os cornos ameaçador. Monta guarda ao centro.

Zir, o archeiro, filho do sol, rasga a gelatina deixando rastro. Lança o dardo profundo no coração da cabeça de touro que cai ferido de morte. Desde então, os Deuses deram-lhe a escolher o dia em que queria morrer.

O urro.

Magna Muna, a terra, observa inerte na sua prepotência.

Rebentam as águas por sobre o grande ovo da árvore dos céus.

As contrações centrípetas das paredes internas da placenta sufocam os vermes que traz dentro.

Com movimentos trôpegos, balbuciantes, tentam pôr-se de pé.

Um pelotão de homens surge do fim do céu e dão-lhes caça. Içam-nos para uma estrutura onde os deixam a secar, entregues aos cuidados dos sombra de cinza que vêm fazer o fogo, iluminando a estufa em radiação azul com as criaturas recebendo o pó das estrelas.

Magna Muna Rainha, que sofre dos intestinos, acorda por completo do sono de criogénico de duzentos anos com um pau na mão. Boceja como um sapo com dentes de crocodilo e peida-se para chamar a atenção aos camareiros que a alimentam e lhe vêm dar banho de lama, deixando-a chafurdar rangendo e arrotar bocados de comida mal digerida.

Soltam as criaturas e esfregam-nas com óleos e perfumes, vestindo-lhes as armaduras e picam-nas para o jogo da morte.

Soam trombetas em grande alarido.

O escolhido sobe ao trono. Muna na terra, omnipresente saúda-o. O céu está no seu ventre.

O novo Rei junta-se-lhe em danças que se transformam... Unem-se.

Os outros em alegria furiosa rodeiam a Rainha e retiram-lhe os ovos fecundados e depõem-nos na máquina incubadora.

Vai-lhes faltando força o que os faz dobrar os joelhos e adormecem num silêncio de sono, tanto silêncio que se ouve um hipopótamo a cantar no sonho da rainha.

Cai a geada.

Toma um cobertor que a noite está fria.

Muna a terra concebeu.

Espera-nos o criogénico.”⁵⁵⁶

⁵⁵⁶ Garcia Miguel, João, 1991.

As questões estilísticas ainda mal se podiam articular nesta fase do nosso trabalho. Estávamos em busca acelerada do que nos movia e do que queríamos mostrar. Essa força era mais significativa à época do que as reflexões estilísticas que de imediato se seguiram nos eventos posteriores onde o grupo OLHO marcou a sua identidade. Foi, porém, nesta obra de escrita elementar que se veio a formar essa força que o grupo herdou pelo impacto que teve esta primeira produção.



Fig. 88.
Imagens de criança e de título
de performance com influências góticas
que eram respectivamente o logótipo e imagem
gráfica da performance
El,
1991.

A criança nova nasceu de novo

Na imagem escolhida para mensagem do espetáculo surge mais uma vez a imagem da “criança” que vai acompanhar diversas manifestações artísticas ao longo do nosso processo criativo. A criança NOVA, do ponto de vista simbólico, componente renovador e em permanente apreensão do mundo na sua novidade, é também representativa de uma forte ligação a um elemento do inconsciente. Isto é, da relação que procuramos estabelecer entre a performance e o inconsciente e que remete para o artista como um ser que regressa à condição de criança. De uma criança NOVA. Anos antes, também Hugo Ball assim apelidara os dadaístas.

“Hay una secta gnóstica cuyos adeptos estaban embargados de tal forma por la imagen de la infancia de Jesús, que se echaban lloriqueando en una cuna y hacían que las mujeres les dieran el pecho y los envolvieran en pañales. Los dadaístas son parecidos, niños en pañales de una nueva época.”⁵⁵⁷

Este envolvimento de novo em panos e o regresso a um estado de infância, procurando os peitos das mulheres para de novo beber o leite materno, tem repercussões e ecos, várias vezes repetidos, na história das civilizações e das sociedades. A mãe aqui tanto surge relacionada com a mulher, como com a terra-mãe de onde todos têm um começo e com quem todos têm uma ligação prenhe.

⁵⁵⁷ Ball, Hugo, *op. cit.*, p. 131.



Fig. 89. À esquerda em cima: fotografias de fragmento cenográfico de performance *El*, fotografia de Jorge Gonçalves, 1991; à esquerda em baixo: fotografia de silhueta de efigie de músico de performance *El*, fotografia de Jorge Gonçalves, 1991; à direita: fotografia de performer João Galante na performance *El*, fotografia de Jorge Gonçalves, 1991.

1.3.3. Zona e Anoz

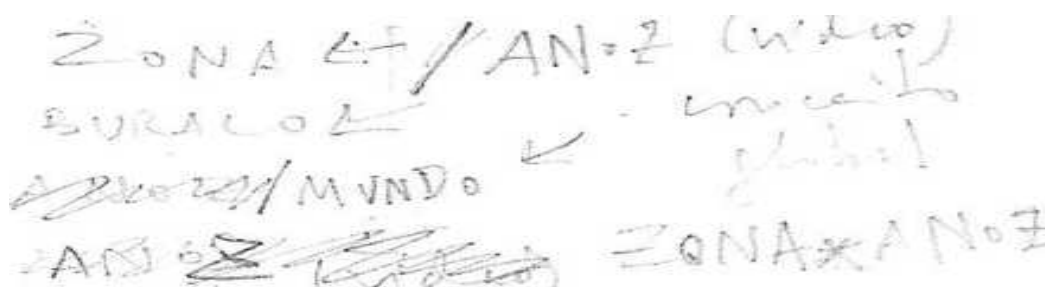


Fig. 90. Recorte de trocadilhos fonéticos e visuais retirado de um conjunto de textos manuscritos e das performances ZONA/ANOZ, 1999-2000.

Estas duas performances, *Zona* e *Anoz*, são duas obras de maior impacto e relevância em termos de meios e recursos envolvidos, no que ao trabalho teórico e prático diz respeito, e também de reconhecimento do trabalho do grupo OLHO. Realizam-se imediatamente após a realização da EXPO 98, em que o grupo também participou, e acontecem ao cabo de quase uma década de trabalho conjunto. São um acontecimento duplo que traduz a maturação dos processos internos de criação do grupo e tornam-se particularmente relevantes pelo conjunto de apoios institucionais e artísticos que congregaram. Estes apoios também dizem alguma coisa sobre o momento que se vivia e as expectativas que o trabalho artístico trazia acoplado para a época e para o país em geral.

A primeira sugestão que o trabalho seguiu foi um filme do realizador russo Andrei

Tarkovsky⁵⁵⁸ (1932-1986), *Stalker*, e o livro homónimo – de ficção científica – que lhe deu origem, da autoria dos irmãos igualmente russos Arkady Strugatsky (1925-1991) e Boris Strugatsky (1933-2012)⁵⁵⁹. Contudo, essa fonte foi prontamente digerida e até ultrapassada. De uma relação poética partiu-se para questões de cariz teológico que se prenderam com as funções rituais das artes. A poesia e a relação com o divino, confrontando-se com um mundo altamente tecnológico e em perda das suas funções simbólicas, emergiram, então, no trabalho coletivo do grupo.

Um grande número de criadores externos ao grupo foi também envolvido nesta obra performativa e os processos de criação atingiram uma dissolução das questões autorais. As relações de permeabilização a novas ideias e formas de fazer atingiram um patamar muito elevado. Tínhamos uma enorme fonte de informação e fizemos na época várias viagens ao estrangeiro. Essas razões, a diversidade e o número de participações, e também uma posição política contra a nomenclatura existente que começava a ser opressiva, estamos em crer, levaram a que o grupo assinasse coletivamente a obra *Zona*. Uma tendência da época a que o grupo não escapou.



Fig. 91. Série de fotografias de performance *Zona*, performers por ordem da esquerda para a direita: João Galante, Rita Só e Ana Borralho, fotografias de Ricardo Nogueira Mendes, 1999.

⁵⁵⁸ Andrei Arsenyevich Tarkovsky foi um cineasta russo, escritor, poeta, encenador de teatro e de ópera. Os seus filmes são verdadeiras obras-primas de referência para o cinema e as artes em geral. Fez 5 filmes na União Soviética: *Infância de Ivan* de 1962, *Andrei Rubliev* de 1966, *Solaris* de 1972, *Espelho* de 1975 e *Stalker* de 1979. Os seus dois últimos filmes foram rodados fora do seu país: *Nostalgia*, de 1983, foi realizado em Itália e *O Sacrifício*, de 1986, na Suécia. O seu trabalho caracteriza-se pela duração dos planos, pela estrutura dramática arrojada e carácter autoral das suas obras, que desenvolvem temáticas de cariz espiritual e metafísico.

⁵⁵⁹ Os irmãos Strugatsky foram dois autores russos de ficção científica que escreveram juntos as suas obras. Eram filhos de um crítico de arte e de uma professora. O seu trabalho inicial foi influenciado por Ivan Yefremov e Stanislaw Lem. O seu trabalho desenvolveu, depois, um estilo próprio e desenvolveu-se para um tipo de novelas que podem ser lidas como obras de crítica social. O seu trabalho mais conhecido é *Piknik na obochine*, *Roadside Picnic*, na versão inglesa, e *Stalker* em Portugal. Andrei Tarkovsky adaptou este conto, dando-lhe o mesmo nome (*Stalker*) em 1979.

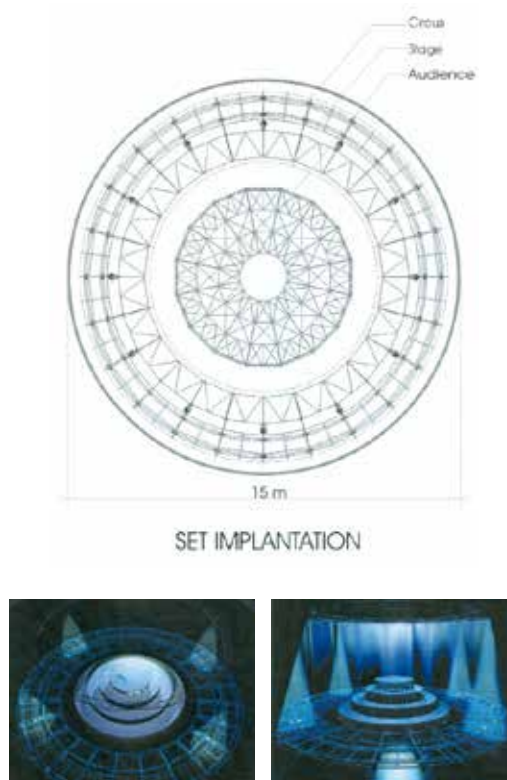


Fig. 92. Em cima: desenho gráfico da estrutura do palco rotativo de performance *ZONA/ANOZ*, 1999; em baixo: duas imagens videográficas de projeção tridimensional virtual do cenário de *Zona/Anoz*, 1999.

A realização destas duas obras se, por um lado, tornou evidente uma mestria técnica e um arrojo conceptual, implicou também longos períodos de trabalho. Períodos de uma intensa clausura onde a reapropriação sucessiva de textos, de imagens, de ideias, que passavam de uns trabalhos para os outros, levaram a um aprofundamento e ao desdobrar exaustivo dos processos criativos. Isto permitiu também que existissem hoje muitas referências a esse tempo. A documentação é por vezes repetitiva e demonstra um avanço lento dos processamentos a que os diversos materiais estiveram sujeitos, incluindo, de forma declarada, a cenografia, o corpo e o espaço dos espectadores. E, claro está, o corpo dos atores. Foram duas obras onde o corpo dos atores quase se repetiu.

Dois espaços saem de dentro de um mesmo espaço

Na primeira obra *Zona* os espectadores estavam literalmente dentro do espetáculo. Para saírem do espaço de atuação, caso desejassem, teriam de passar pelo palco e de ser acompanhados por algum assistente de cena destinado a essas eventualidades. De facto, isso nunca sucedeu em todas as representações que o grupo realizou.

Nestes dois trabalhos o inconsciente apresenta-se de forma omnipresente. O desconhecido,

o avanço para uma desterritorialização cénica e conceptual, são sinónimos do espaço de cruzamento entre a arte e uma matéria inconsciente. Nestas duas obras a própria noção de espaço, uma das matrizes sobre as quais assentava uma parte significativa dos nossos processos criativos, é uma ideia em movimento. Uma forma que busca a relação do ser com o mundo. O que é de relevar é a ideia de que esse inconsciente existe dentro e fora de cada um de nós e é através do corpo e dos objetos que ele manipula, que se produz e manifesta. É aí mesmo que se intersectam o inconsciente e o corpo. O texto que escrevemos para procurar definir parte do caminho, ou, mais uma vez, dos labirintos, é sugestivo destas tentativas de aproximação ao inconsciente.

“Zona

As criações do grupo de teatro Olho, Zona (1999) e Anoz (2000), estão ambas focadas no conceito de zona – enquanto território. Os vários objetos que produzimos completam-se e elaboram-se a partir de uma forma concêntrica. Círculos dentro de círculos por onde circulamos nós. Todos eles tiveram a sua génese na ideia de território ou zona – essa região sem nome e ainda desconhecida que supomos dever existir algures – dentro e fora de nós. A ideia de buscar a forma das forças na forma das coisas, como o trocadilho no título destas duas obras sugere, traz associada uma noção (ou conceito) da dimensão (ou espaço) que a ideia despertou em nós. Sem qualquer intenção inicial clara, o que foi deveras premeditado, começámos a desenvolver uma série de conceitos centrados em torno do conceito de desterritorialização do ato teatral. Restou-nos um projecto teatral abusivo, como um instrumento ou dispositivo que se desenvolve para se chegar a uma forma que questiona o espaço e o som da performance tradicional. Entenda-se este tradicional enquanto a linguagem anterior do próprio grupo.

Para a frente (suplementos para a criação)

Na zona, se você gastar muito tempo olhando para uma coisa – torna-se diferente. Você e/ou a coisa? O jogo é sempre o mesmo, um jogo em que o espectador analisa os seus poderes de raciocínio através de cada jogada. É um jogo que deve ser explicado em pormenor de cada vez que se joga. Um espelho que foca e desfoca.

O amor é a porta e a pergunta. Pronunciado de uma forma natural, não refinado, o amor prolongando-se em dor até o dia amanhecer. A dor e o prazer do amor seguro de si ao acontecer. Há catástrofes, como sempre, no amor, mas não são vistas ou ouvidas por causa das festividades. Só mais tarde nos apercebemos dos seus efeitos e consequências. É ali, naquele lugar do amor, onde não existe nada nem ninguém, mas a vida continua irrompendo – ali onde as histórias de testemunhas tardias que nos conduzem depois do acontecer através das ruínas, tentando explicar-se e explicar-nos o que está de novo a chegar. E depois levantam-se e cobram dinheiro como os guias turísticos fazem aos turistas apaixonados por si mesmos.

A zona é um alvo feito de círculos concêntricos de várias cores irradiando influências que sobem e descem. É uma esfera eterna, onde o plano é obeso (pesado). É um espaço vertical. É um território onde não reconhecemos os movimentos que fazemos. A zona é uma ideia de origem, o lugar onde forças se escondem e descansam imediatamente antes de nascer. Uma espécie de útero, círculo, buraco, boca ou bolso. A zona é escorregadia e sugadora. E no fim cospe tudo para o céu – mas acaba sempre por cair tudo no chão.

Algumas coisas alteram-se aqui, consegues sentir isso? Eu não consigo. E tu? Se tu

consegues entender e eu não, por favor diz-me.

Na zona, os bebés nascem nas árvores. Há pão no jardim. A água na zona está cheia de palavras. E as verdades são poços de ecos vagos, cheios. Poços onde todos vão beber água. A zona é redonda, porque todas as suas superfícies são assim, como o mundo. É onde acordas sem nunca ter adormecido.

O caminho errado

A vida é responsabilidade de um erro do destino. A causa da nossa insatisfação é a vida – que é em si mesma um erro para o fadista cantar.

O que eu posso fazer além de cantar fado? Todo o mundo está de luto. O dia cobre-se de noites.

O fadista está possuído e é uma espécie de xamã, que transporta os outros para dentro do sentimento. Ali deve-se ficar quieto, imóvel, primeiro a conhecer bem o por dentro das coisas, o que só chega depois de se escutar os ecos a colarem-se à carne. A voz é emoção, a pureza do olhar à beira de um precipício. Sem cair. Uma e outra vez, palavras tímidas. A guitarra é um martelo e a voz uma caverna, ferro e carne no vazio, onde está um animal cativo, que faz doer e chorar só de ouvir respirar (cantar). No final, o uivo, o animal morto, sangue jorrado, o olho fixo no escuro infinito e, ainda assim, sozinhos cá dentro lá fora.”⁵⁶⁰



Fig. 93. Série de fotografias de performance *Zona*, performers por ordem da esquerda para a direita: Filipa Francisco, Mónica Samões e Ana Borralho, fotografias de Ricardo Nogueira Mendes, 1999.

Círculos que caminham dentro de círculos

A relação entre a cenografia destas duas peças é relativa, mas existem algumas ressonâncias interessantes. É curioso que também o logótipo do OLHO remete para uma forma concêntrica que se assemelha a uma imagem de um cérebro com uma separação pronunciada entre os dois hemisférios. Este logótipo de um olho que surge escrito é como um *corpus callosum* extremamente desenvolvido que, como hoje se sabe, tem uma função de inibição dos trabalhos dos hemisférios. É uma coincidência forçada. Também a relação entre os círculos

⁵⁶⁰ Garcia Miguel, João, 2000-2014, s.p.

com círculos no seu interior se prenuncia nesta imagem. Essa outra imagem de círculos concêntricos é a estrutura da imagem de palco que construímos.

Personagens hereges

Depois de *Zona* seguiu-se a performance *Anoz* que utilizou o mesmo dispositivo cénico, mas desta vez com a perspectiva do espectador colocada fora do anel. É muito significativo o texto que na época saiu no *Jornal Público*. As questões do ser e da consciência são várias vezes citadas neste artigo e aparecem referenciadas no trabalho dos atores e atrizes que participaram – incluindo nos seus comentários e nas observações da crítica que consta do periódico. A relação com o inconsciente é muito próxima e, apesar de não ser na altura esse o mote – nem seria talvez possível abordá-lo como agora que se regressa a essas obras e momentos – estava, no entanto, presente no jargão utilizado pelos atores e no testemunho desta crónica que aqui transcrevemos.

“Heresia para personagens

Talvez se lembrem de ‘Zona’, de estarem fechados dentro de um palco em forma de anel, da incomodidade de não poderem ver o espectáculo na sua totalidade, da impossibilidade de fuga. Nessa peça estreada em 1999 no Festival Citemor e posteriormente apresentado no Porto e em Lisboa – Cacilhas, melhor dizendo – já existia essa passarela redonda debaixo das estrelas que os atores pisam novamente em Anoz, no novo espectáculo da associação teatral Olho na Praça do Museu do Centro Cultural de Belém, em Lisboa. Só que em vez de arrumar os espectadores em círculo, dentro do palco – aquilo a que o encenador João Garcia Miguel chama de ‘inclusão crítica do público dentro do espaço’ – trouxe-o para fora, pô-lo a abraçar a performance.

Haverá quem ceda à tentação de dizer que as duas últimas produções do Olho são iguais e que esta última nada acrescenta à anterior. Nada mais falacioso: Zona e Anoz são, quando muito, falsos gémeos. É certo que se volta ao mesmo espaço, mas trabalha-se sobre ele de forma diferente. Essa arena de 360 graus ‘tem qualquer coisa de original, de origem, de útero, que terá a ver com as primeiras representações gregas’, explica João Garcia Miguel. Se o primeiro trabalho era baseado na premissa da impossibilidade de apreender uma performance na sua totalidade – o campo de visão dos espectadores era limitado, levando-os a perder cenas que se passavam nas suas costas – ‘Anoz’ oferece apenas a ilusão da totalidade – sim, os espectadores têm o palco à sua frente, mas o que sobra é uma colagem de fragmentos, porque os atores concorrem entre si para reivindicar as atenções do público, oferecendo seus ‘shows’ individuais.

Inversão do palco, mas também da palavra: ‘Anoz’ é o anagrama de Zona, metonímia de sentido simultaneamente ausente e plurissignificante, permitindo todo o tipo de leituras. Como, de resto, o espectáculo da Praça do Museu do CCB.

Amas-me, pequeno eu?

Convocando uma variedade de meios, da música electrónica, às projecções de vídeo,

João Garcia Miguel concebeu uma ‘dramaturgia herege’ – ‘interessa-me uma escrita mais global, um guião que não dependa só da palavra’ –, um puzzle intrincado de personagens/actores e de situações, que são repetidas em busca de uma unidade possível entre múltiplos. Multiplicidade de personagens, corpos, vozes, o que lhe quiserem chamar, mas também do eu, essa entidade tão indivisível quanto dispersiva que a actriz Teresa Prima resume na sua dúvida metódica: ‘Do you love me, little I? Do you? Can you kill me, little I? Would you? Are we safe, are we getting closer? Who are you?’

Confusos? Não esperem soluções, fórmulas, conclusões. ‘Anoz’ oferece-se como um reflexo do confuso corpo social, propõe mais do que resolver – isso caberá ao espectador, discernir num espectáculo parco em palavras e excessivo nos delírios, nos ecos de uma reflexão sobre o trabalho teatral, e adivinhar nos gestos teatralizados dos atores um discurso que encadeie os sete temas que João Garcia Miguel definiu para ‘Anoz’. A saber:

Abraço (o gesto fundador de toda a peça, os atores começam por abraçar os espectadores e dirigi-los aos lugares, depois é o público em volta do palco, que simboliza o abraço aos atores); guerra (o conflito é a outra face do abraço, mesmo este pode ser desconfortável e promover confronto entre as personagens); queda e ascensão (apesar de serem duas ideias que atravessam toda a peça, há um momento inicial paradigmático, em que os actores avançam em grupo e vão caindo um a um, para mais tarde se erguerem do chão qual fénix renascida); palavra e fado (que as actrizes interpretem de forma surpreendente, verbalizando os dramas interiores); consciência (a tal palavra gritada por Miguel Borges, no meio do seu discurso cacofónico).

As personagens, no limiar da (não) -representação – ou aquela ‘ideia de representação que o público cria’ a partir do momento em que um actor pisa um palco – dispensam nomes e traços psicológicos que as distingam, concorrem todas para essa ‘vertigem’ de que fala a bailarina Carlota Lagido. ‘São personagens em queda, vertiginosas, visões momentâneas de uma possibilidade qualquer de outra vida, procuram lidar com elas mesmas e libertarem-se delas mesmas’, afirma o encenador.

Estabelecidos os temas, a peça nasceu de um ‘work in progress’, das variações que cada um dos seis atores – Ana Borralho, Carlota Lagido, João Galante, Miguel Borges, Mónica Simões, Rita Só e Teresa Prima – fez sobre eles. Depois foi só encontrar uma relação orgânica entre eles, deitar fora o que parecia acessório e excedentário. Só que mais do que um espectáculo, o que resulta é uma descosadura de cenas interessantes, de onde sobressai o irrepreensível trabalho com a música electrónica e os fados cantados.

João Garcia Miguel interessa-lhe ‘saber o que o espectador percebe, como é que se consegue envolvê-lo no espectáculo e provocar uma certa inquietação. Uma peça não deve ser apenas um acto lúdico’⁵⁶¹

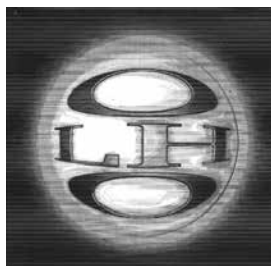


Fig. 94.
Imagem videográfica
de logótipo do grupo OLHO,
s.d.

⁵⁶¹ Gomes, Kathleen, *O Público*, 4 de agosto de 2000.

A palavra “consciência”, as referências ao sentimento e às narrativas de um “eu” vigiado e abordado sobre vários ângulos, a desmultiplicação e a fragmentação das personagens, que se afastam de histórias psicológicas e dos nomes que as distinguem, são elementos de um trabalho sobre o inconsciente. Agora, abordado do ponto de vista dos seus limites, das suas fronteiras de contacto com o real. Aí se toca essa região, onde o “eu” se dissolve e funde numa massa coletiva vertiginosa.



Fig. 95. Fotografia de performance *Zona*, performers Mónica Samões e João Galante, fotografia de Ricardo Nogueira Mendes, 1999.

Sete temas

Os sete temas escolhidos que ressoam as ordens bíblicas e religiosas sobre os pecados e os mandamentos, as ordenações do real que procuram delimitá-lo obsessivamente, são um elemento de jogo que se adensa por dentro dos limites da consciência. Considerem-se em detalhe estes temas: 1. Abraço; 2. Guerra; 3. Queda; 4. Ascensão; 5. Palavra; 6. Fado; 7. Consciência. A ordem é bastante aleatória e os seus fundamentos tornam-se em si mesmos inacessíveis – para além de servirem de motes, chaves e/ou impulsos para o trabalho dos atores. São formas de textos – metatextos – que remetem para um pensamento complexo e justificam a aventura interior de uma busca sobre si mesmo. De construção de narrativas como manuais de instruções do ser que partiu na aventura de se descobrir.

As verdades deles – que enunciam e pronunciam – têm por mote estas narrativas que já deixaram de o ser – no sentido tradicional e clássico dos termos. A escrita que enunciam é a do corpo que cai e ascende de novo – da palavra que sai e cai, torna e retorna ao som do som – na tal cacofonia da consciência múltipla de si e do momento. São verdades narrativas construídas como desafios aos limites do corpo que, ao cair, se tornam em dor e prazer e que são as portas que se abrem sobre a existência coletiva. Ao excitar e provocar a dor sobre si fecham a porta ao sentir, abrem-se ao fluir das coisas que tudo atravessa.

Essa luta permanente pela entrega ao fluxo do que é múltiplo e abrangente opõe-se a uma confrontação pela individualidade e pela atenção do outro dentro do outro.

Metodologias inclusivas

Regressando um pouco atrás, aos documentos que fazem parte do começo destas duas obras, encontrámos alguns textos que se tornam *de per si* valiosos para hoje se perceber como o inconsciente esteve presente nestes momentos e se tornou ele mesmo agora o motivo central da nossa investigação. A leitura que na altura fazíamos do mundo estava prenhe dessa qualidade de compreensão que se estendia para lá das palavras e das leituras das máquinas e das estatísticas. Tudo isso nos servia. Mas o que almejávamos era o que estava ao redor de tudo e que se manifestava – ora como som, ora como luz – a seu bel-prazer. Sem ceder ao ritmo que a vontade imposta pelo exterior pretende a cada instante definir ou determinar. Éramos já nessa fase “antideterministas” – tínhamos mesmo horror ao fim das coisas, às conclusões, às esquinas definitivas. Esse receio, essa repulsa ou recusa, existia sem, contudo, termos consciência do que causávamos ou provocávamos em nós ou nos outros.

“16 de Março de 1999

Tinham-me feito a barba, tinham-me rapado os meus restos de barba. Como pudera o meu sono resistir a tantas familiaridades? O meu sono habitualmente tão leve.

I'll come running to tie your shoes.

Escuto-me e ouço-me a sugerir-me um mundo petrificado em perda de equilíbrio, a uma luz fraca e calma e nada mais, suficiente para ver, compreender, e igualmente petrificada. A ZONA é a mãe de todos. A grande batalha. Sempre em busca dela. Da mãe. Ruínas.

Mãe. Da velhice até ao nascer do Sol.

Essas coisas, mas que coisas, de onde vindas e feitas de quê? E parece que aí nada mexe, nem nunca mexeu, nem mexerá algum dia, a não ser eu, que também me não mexo quando lá estou, apenas olho e deixo que me olhem. Sim, é um mundo acabado, apesar das aparências, foi o seu próprio fim que o suscitou, foi ao acabar que começou, não é isto bastante claro? E eu também estou acabado quando aqui estou, os olhos fecharam-se-me, os meus padecimentos acabam e acabo dobrado como os vivos não conseguem. E hei-de escutar ainda esse sopro longínquo, há muito calado e que finalmente ouço, hei-de aprender outras coisas ainda, a esse respeito. Mas não o escutarei mais, de momento, porque não gosto dele, do tal sopro longínquo, até o receio. É porém um som que não é como os outros, que se ouve quando muito bem se quer, e que muitas vezes se pode fazer calar, afastando-nos ou tapando os ouvidos, é porém um som que se nos põe a zoar na cabeça, não se sabe como, nem porquê. É com a cabeça que o ouvimos, as orelhas não têm a ver com isso, e não é possível calá-lo, mas ele cala-se sozinho, quando muito bem lhe apetece. Ouça-o ou não, isso não tem importância, ouvi-lo-ei sempre, a trovada não será capaz de me libertar dele, até que cesse.”⁵⁶²

⁵⁶² Garcia Miguel, João, 1999, s.p.

Há um outro documento que se torna relevante incluir nesta investigação sobre o passado destas obras. Como afirmámos, foram construídas várias dezenas de páginas de organização dos trabalhos. Apesar de não existir um guião, no sentido tradicional dos termos, socorriámo-nos amiúde de várias formas escritas, incluindo depoimentos sucessivos de atores. Nestas obras chegámos a realizar alguns inquéritos junto dos espectadores – quer por antecipação, durante apresentações abertas de ensaios e de outras performances que antecederiam a estreia da obra dita maior, quer durante os períodos de apresentações das performances em si. Assim foram estabelecidas e escritas várias metodologias de trabalho conforme segue. Dado na época termos ilusões de nos internacionalizarmos e de mantermos contactos com vários artistas e instituições estrangeiras, alguns desses textos estão em inglês. O próprio programa das duas performances está também em inglês. Assim os transcrevemos.

“METHODOLOGY:

We will perform several experimental presentations – rehearsals opened to the public – with different characteristics. At the end of each session, we will try to feel the spectator’s opinion. The participants collective will take the decision of these moments. Each participant will take part with improvisation work, personal experiences and self-investigation. We will try not to have a strategy so that we can open up some gaps in our routines.”⁵⁶³

Além destas linhas sobre as metodologias de abordagem dos espectadores, e da sua inclusão nas discussões que se referiam às criações do grupo, temos um conjunto de cartas que solicitávamos aos espectadores que assistiam aos nossos eventos. Mas o documento mais significativo em relação ao estudo do inconsciente e à sua influência e importância na obra e nos processos criativos do grupo está também em inglês. É um documento fragmentário que remete para um conjunto de indicações prévias e de ordenações do que seriam os trabalhos.

As visões do futuro

A ênfase no som, como matéria primordial, na escuridão, no futuro. As visões de futuro – considerando que existem e que os trabalhos e as expressões de alguns de nós as podem conter e antecipar – eram uma das nossas ambições. Embora o conhecimento que tínhamos sobre estas intuições e sobre as formas de as colocar em andamento tivesse uma enorme dose de amadorismo. Ou seja, não eram consideradas do ponto de vista científico ou racional. Eram, no entanto, apoios e preocupações que nos forneciam bases para um percurso em busca de uma mente intuitiva, cujas bases se encontravam na confluência dos limites da racionalidade – expressas no uso de maquinaria e tecnologias, por exemplo –, mas explorando os seus sentidos imprevisíveis. Caminhando “no que houver” de mágico e premonitório, de belo e

⁵⁶³ *Idem.*

poético, extremando a intuição e os seus conhecimentos através do uso do corpo levado aos seus limites performativos. Caminhámos, avançámos, destruímos-nos, reconstruímos-nos. Escrevemos nessa época:

“ZONA CONCEPT FOR A NEW PROJECT

MOTIVES IDEAS

- SOUND

- DARKNESS (*total absence of light/blindness*)

- FUTURE

*The starting point to our next work for 1999 is the **TOTAL DARKNESS**. Creating a place of agony. Zero before zero. Where the being in itself isn't there but exercises its suggestion and its influence. We intend to create a chamber of resonance where our visions of the future may resound looking for an evasion. A dialogue space. Between tradition and the experience of the senses. A place where thought does not exist, it is only energy and suggestion. An indecisive superposition.*

*

Imagining a future where, as a reflection compass, for a moment the darkness is the metaphor. External modifications imply more possible dimensions of the image.

CONSCIOUS/UNCONSCIOUS#SUBCONSCIOUS CERTAIN/UNCERTAIN

REALITY/UNREALITY

IDEALISM versus REALISM

Irrational Behaviour – Behaviour scales ‘hidden’ in the SUBCONSCIOUS RECALL

*‘The mind of man is a vast storehouse of forgotten memories and experiences’
Psychotherapeutics Unconscious **ZONE** that might be recalled.*

FUSION: *Animal - Man - MUTATION; Masculine - Feminine; Image - Survival Strategies;
Organisation – Organism FASHIONMUTISM. Phenotype and Genotype.*

*OPEN SYSTEM.*⁵⁶⁴

Aqui se regressa ao conceito de sistema aberto – ou de caminhos abertos – e à noção de que a performance conjuga as tensões e inibições entre duas partes da existência e do comportamento humano e, diríamos até, animal. As relações Real/Irreal – Consciência/Inconsciente –, ainda que de forma muito intuitiva, já aqui estavam presentes e enunciadas. A sua exaltação e maior definição vão seguindo altos e baixos, aproximações e afastamentos em diversos trabalhos performativos – mas está sempre presente nas escolhas dos temas e dos reportórios, como se verá também na obra seguinte.

1.3.4. DQ, Éramos todos nobres cavaleiros a atravessar mundos apanhados num sonho

Esta performance foi a obra mais complexa, longa e dispendiosa que o grupo OLHO realizou nos seus doze anos de existência. É um momento de alguma “consagração” – sendo que, como muitas vezes sucede com estas situações, é um cume de onde só se pode sair descendo.

⁵⁶⁴ *Idem.*

Foi, também, o que nos sucedeu e todas estas condições já lá estavam inscritas – ainda que na época nos tenham passado despercebidas e, segundo julgamos, a todos os outros. Por isso, de certa forma, foi uma obra sobre o fim. O findar de uma época, de uma relação, de um modo de fazer que foi sendo construído ao longo de onze anos. Foi também o fim anunciado de uma comunidade artística.

Um dos temas principais nesta obra centrava-se nas questões que o sentir do tempo colocava. Do sentir do nosso tempo físico de existência de cada corpo, do tempo em que vivíamos, do tempo enquanto conceito abstrato que nos dá a sensação de estar dentro do mundo. A peça tinha também uma duração longa e impunha aos espectadores uma forçada relação com o tempo e a sua fluência artificial.

Esse foi um período de muitos escritos – uma quantidade de versões dos mesmos textos com várias alterações e melhorias. Recordamos que impusemos aos colaboradores a leitura partilhada dos dois volumes da obra literária de Cervantes, obra que deu espaço e alimento à criação, imposição que foi duramente recebida. Passou-se, assim, grande parte do tempo numa vigília – entre o sonho e o despertar – ouvindo as aventuras de um cavaleiro errante. Em termos de opção de trabalho o texto era despropositado, desmesurado, mas também pertinente e acutilante naquelas que eram as preocupações do grupo OLHO.

No texto de apresentação que saiu no catálogo publicado pelo grupo deixámos uma ideia, uma vaga sensação imprecisa, do que nos interessava no texto.

“O que me interessa em Dom Quixote

Estaremos loucos? Ou tentados pelo demónio? Pensaremos nós que dá pouco trabalho dar pontapés em livros? Como é que um grupo de teatro como o Olho se arrisca/propõe a adaptar um clássico com a dimensão de Dom Quixote de Cervantes? Acho que é por sentirmos que o teatro é a língua da alma e o lugar último da fúria. Ou, utilizando o que diz Sancho Pança, alterando-lhe o sentido, nus nascemos, nus nos achamos, nada perdemos, tudo ganhamos, ou ainda, que não se move folha na árvore sem a vontade do vento.

O que me interessa particularmente em Dom Quixote é a noção de tempo que Cervantes emprega. Ou seja a deslocação da realidade para uma escala não tributária do esforço produtivo, procurando uma fundamentação no pensamento e na fantasia. Como se o ouvíssemos dizer constantemente: vou viver mesmo para o pé de mim. Perseverando sem parar no seu ser, transcendendo milagrosamente a soma de determinações que pesavam sobre ele ao partir, transportando um rio dentro da cabeça que lhe jorra pelos olhos como fontes que tudo inundam e encantam. Desaguando num mar de estrelas e gigantes. Um mar como um círculo torto, sem retorno, que se abate sobre os grãos de areia agitando-os. Com ele se pressente que o início da vida é a qualquer momento. O texto de Cervantes faz-nos mais do que tudo pensar no silêncio que nos envolve. Desejar que as coisas desta vida não durem sempre no mesmo estado. Que estamos todos sujeitos à vida, que hoje morremos e amanhã não. Faz-nos sentir que não há caminho, só silêncio. Faz-nos pensar na distância que nos separa. Que nos rebenta a alma pelo silêncio. Que estamos contra este tempo, à espera de um tempo que virá. Que não sabemos sair nem entrar, somos tudo o que não sabe sair nem entrar. A fórmula da nossa felicidade: um Sim, um Não, uma linha reta, um objectivo. Porque o mesmo que ontem fomos somos hoje e amanhã não. Faz-nos pensar que da cavalaria andante se pode dizer o mesmo que se diz do amor, que a todas as coisas

igual a e que não se pode duvidar que é muito necessária ao mundo. O mundo está direito e é necessário entortá-lo.

E o nariz?

Ao que ele respondeu:

Tenho-o aqui na algibeira!

E os olhos foram as línguas que descobriram os seus pensamentos.

Para ver ao longe”⁵⁶⁵



Fig. 96. À esquerda: fotografia de performance *DQ*, performer Mónica Samões, fotografia de Ricardo Nogueira Mendes, 2001; à direita: fotografia de performance *DQ*, performers Rita Só e João Galante, fotografia de Ricardo Nogueira Mendes, 2001.

As ressonâncias de um inconsciente individual e coletivo, no nosso entender, são evidentes em todo este texto. Enumeremos algumas: “procurar o fundamento do mundo no pensamento e na fantasia” – regressamos ao pensamento indireto e ligado ao interior, que vagueia solto dentro do corpo, que é o próprio corpo existindo sem peias nem razões práticas; “ir viver para o pé de nós mesmos” – ligando o inconsciente e à consciência de si – “o partir como uma preservação do ser, dos rios que se movem no interior” – que são afinal as emoções que jorram incontrolláveis –; “a vida e os seus silêncios, a vida e o caminho que houver para descobrir”; “a vida, a cavalaria andante, como uma figura que se aproxima de um ser inconsciente que anda dentro de cada ser e que se iguala ao amor, essa emoção indizível e inclassificável”; “os absurdos do mundo e o sonho”. Todas estas premissas apontam para um espetáculo baseado no sonho e no inconsciente enquanto força motriz. O sonho surge como um território fértil e movediço a partir do qual se constrói o mundo da cavalaria errante. Recorde-se que os cavaleiros errantes saem pelo mundo fora para o consertar dos seus males. Contudo, sente-se também que há uma barreira, um fim que se anuncia. Uma impossibilidade de aceder a esse inconsciente. E porque será tão sensível essa sombra que se levanta? “*O mundo está direito e é necessário entortá-lo*”? Estamos a ser postos do

⁵⁶⁵ Garcia Miguel, João, 2001, s.p. Texto constante do catálogo elaborado pelo OLHO para acompanhar a apresentação da peça *DQ*.

lado de fora das coisas do mundo? Há um prenúncio de que as coisas que se vivem, que se vêem, sentem, tocam-nos, e começaram a desmoronar-se. Nesse aspeto a personagem de Cervantes – Dom Quixote – não escapa já a esta vertigem descendente e anuncia a sua perplexidade para com o mundo. Como se uma criança fosse impedida de brincar, de caminhar pelo “*caminho que houver*”, e a impedissem de sonhar. Para onde vão as crianças NOVAS? É talvez significativo o facto de o nome da personagem do livro surgir no título da peça no seu diminutivo e de este oralmente remeter para uma pergunta. *DQ* = de quê? Estamos a falar de quê? E de quem? De algo que se perdeu, de um homem que saiu pelo mundo, partiu de dentro de si e foi sendo desprezado e humilhado por todos os que com ele privavam. Inclusive o seu cavalo e a sua imaginada e sonhada donzela.

Duas opiniões exteriores

Dado estarmos a construir um portfólio que remete para o trabalho, e também para um contexto e uma temática precisa, é relevante deixar aqui duas opiniões sobre a identidade do grupo e o olhar daqueles que nos apoiavam e que connosco privavam desde muito cedo. O grupo era feito, acima de tudo, de um “comprometimento vital” – um compromisso dos seus participantes e colaboradores para consigo e para com o mundo, os quais procuravam ter uma posição que os distinguisse no seio da sua época – tanto perante os poderes e as instituições, como perante os seus públicos.

Leiam-se por isso as opiniões de dois dos nossos cúmplices institucionais. De Mário Carneiro, que era então o diretor do serviço ACARTE da Fundação Gulbenkian que coproduziu este evento, e de Ricardo Pais, o diretor do Teatro Nacional de S. João do Porto e do Festival PONTI, que foi o outro coprodutor por ocasião da Porto 2001 – Capital da Cultura.

“O surgimento do projecto Olho como unidade de criação e produção teatral, insere-se num movimento que começou a ganhar forma sobretudo no final da década de 80, e que veio a transformar profundamente o panorama da produção e da oferta de espectáculos de teatro em Portugal. O então designado movimento ‘off-off’, constituído pelos grupos ‘Independentes das Companhias Independentes’, continha uma expressão sociologicamente determinada por factores de ordem geracional, e factores de ordem ideológica, ou cultural.

Nesse período assistiu-se à emergência da primeira geração formada no pós-25 de Abril, no sentido da partilha da responsabilidade pela produção artística. Até ao final da década de 80, a oferta teatral existente era dominada quase exclusivamente por criadores cuja carreira se iniciara no período da revolução ou, para ser mais preciso, no período pré-revolucionário. Essas circunstâncias determinaram o teatro português durante os primeiros 15 anos do pós-revolução, fazendo-se sentir nos modelos de produção adoptados – o modelo das chamadas “companhias independentes” –, bem como nos próprios fundamentos ideológicos (no sentido mais lato) do impulso criativo, tornado em muitos casos pedagógico, combatente, mesmo panfletário.

No final dos anos 80, no entanto, a idade média dos criadores do projecto Olho, como a da maioria da dos outros grupos que começaram nessa altura, andaria provavelmente pelos 25 anos. Os meios de produção ao alcance desses criadores (a política governamental nessa altura exercida pelo Dr. Pedro Santana Lopes optara por reduzir drasticamente os indispensáveis ‘apoios pontuais’ à criação teatral), conjugados com os novos horizontes culturais e sociais que os serviam, levou não só ao ensaio de novos modelos de produção, mas, e sobretudo, à emergência de novos fundamentos para o impulso e o acto criativo.

Nessa altura, enquanto responsável pelo Sector de Teatro do Serviço de Belas Artes na Fundação Calouste Gulbenkian, tive a oportunidade de propor a atribuição do que veio a ser o primeiro subsídio que o projecto Olho obteve de qualquer instituição. Tal como hoje, acreditava então que a multiplicação dos actos criativos, eventualmente suscitada através do fornecimento de mecanismos de apoio ao maior número possível de criadores, não só era indispensável para o aumento da qualidade dos espectáculos como, a um outro nível, para o enraizamento da própria democracia e o progresso da sociedade.

Dez anos passados, é com óbvio prazer que constato a vitalidade e a solidez do projecto do Olho. Entre os múltiplos projectos que se afirmaram ou que se perderam pelo caminho na década de 90, o Olho constitui hoje um símbolo e uma referência de persistência, de identidade, de crescimento e de abertura.

A abertura do projecto do Olho está embutida na sua própria génese. O seu modelo, ao invés de investir no recrutamento, faz da associação de artistas de várias áreas o motor do processo criativo. Um motor alimentado por múltiplos projectos, múltiplas competências, múltiplas convicções, ao serviço de uma atitude de contínua procura, através da experimentação e pesquisa diária de novos modos de comunicar e fazer arte. Tratou-se sem dúvida de uma opção que não podia deixar de ter fortes implicações na definição da linguagem dramática do grupo – fortemente dominada por temáticas de raiz urbana e de expressão contemporânea na sua parametrização estética e até disciplinar, na sua cultura e praxis colectiva e na sua capacidade e disponibilidade de acolhimento. Um património “genético” que constitui a impressão digital do projecto o Olho.

Tratando-se de um modelo menos propício a um reconhecimento social alargado, têm sido a persistência e adaptabilidade do projecto a servir de filtro aos principais efeitos negativos suscitados pelo desenquadramento programático do grupo, relativamente aos paradigmas mais comuns e compreensíveis da produção artística portuguesa. Esses efeitos situam-se tanto ao nível analítico – repare-se, por exemplo, na escassa produção de reflexão crítica em relação aos espectáculos do grupo, como ao nível operacional, onde se joga a própria sobrevivência e identidade do projecto. De facto o Ministério da Cultura tem atribuído ao Olho um grau mínimo de reconhecimento, o que implica uma óbvia escassez de meios financeiros por comparação a outros. Ausência, incompreensão, indiferença e marginalização, são palavras que poderiam servir para nomear alguns desses efeitos.

Pelo contrário, julgo que, mesmo em condições adversas, o esforço desenvolvido pelos responsáveis do Olho no sentido do desenvolvimento e crescimento do seu projecto, é notório. Desse ponto de vista, destaca-se todo o trabalho desenvolvido no apoio aos jovens criadores, a transversalidade das propostas promovidas, a multiplicação de actividades e iniciativas – de que o Festival X é um bom exemplo – e a consequente dinamização cultural da sua zona de inserção geográfica. Não se estranha por isso uma nova dinâmica nas relações entre o grupo e a Câmara Municipal de Almada, em resposta a um progressivo reconhecimento dos méritos do projecto.

Pela minha parte, acredito que o projecto do Olho continuará a afirmar-se como um dos projectos mais sólidos do panorama teatral português. Aos poucos, o Olho tem vindo a penetrar em espaços que lhe estavam vedados, e novos desafios, porventura ainda mais exigentes, adivinham-se num futuro próximo. Julgo, por exemplo, que o projecto tem todas as condições para vir a aceder a curto prazo ao palco internacional, e que o recente espectáculo a Zona seria uma excelente porta de acesso.

Entretanto, aquilo de que eu estou realmente convicto é que, quer se goste ou não dos resultados, por mais ou menos conseguidos que eles sejam, todos os trabalhos do Olho correspondem sempre a um comprometimento vital dos artistas com a sua arte. Isso sente-se. É isso que sentem os muitos jovens que constituem a maior parcela do público do Olho. É isso que verdadeiramente importa.”⁵⁶⁶



Fig. 97. Sequência fotográfica de momento coreográfico de performance *DQ*, fotografias de Ricardo Nogueira Mendes, 2001.

Várias circunstâncias revelavam as tensões sob as quais vivíamos na época – a falta de escritos sobre o grupo, a luta por um reconhecimento internacional que tardava em impor-se, o facto de estarem vedados ao grupo os espaços institucionais que, nesse momento, pareciam poder vir a abrir-se. Era, no entanto, o fim de um sonho que se anunciava, apesar de a esperança se manter ainda desperta, embora já em tons de fraqueza concreta – que apesar de tudo este evento parecia poder vir a contrariar. As condições de “*Ausência, incompreensão, indiferença e marginalização*” foram sendo crescentes e os seus efeitos em nós tornaram-se reais e implicaram uma reacção. Foram momentos dolorosos, nos quais tentámos pensar o futuro, mas algo dentro de nós se quebrou e tivemos de partir. Acabámos por nos separar e o grupo terminaria um ano depois.

Acreditamos que também aí houve uma dose de decisões inconscientes que deixámos falar alto, por entre sensações inomináveis de aprisionamento que nos assaltavam e para as quais não se encontravam respostas satisfatórias.

A distância que se vai começar a sentir entre o fazer artístico e uma outra construção social que se almeja começa então a impor-se. É uma barreira ao inconsciente e às suas manifestações de incongruência e incoerência que é também uma impossibilidade de busca do simbólico e de formas de associação artística, as quais vão fenecendo e desaparecendo. Os artistas vão sendo empurrados para uma crescente “marketização” e densificação numérica dos seus trabalhos e têm de se tornar gestores e homens de negócios – como se verá na próxima

⁵⁶⁶ Carneiro, Mário, texto de apresentação do Grupo OLHO, catálogo da peça *DQ*, 2001, s.p.

performance que abordaremos. Sem desonra ou nostalgia esse é um facto que terá de ser encarado e que agora, passada mais de uma década, se torna evidente.

O segundo texto regressa à ideia de associação enquanto motriz artística e de crescimento individual e coletivo.

“Associations

The sub-title ‘Theatrical Association’ adopted by Olho immediately brings to mind the dual concept of a collective of artists and of a universe of possible associations to the conventional idea of the Theatre. In fact, Olho (eye), etymologically linked to visual artistry, has developed over the years an idea of the performance as a free act, in which the text is never limited to a single structurally-fixed interpretation, but where bodies are linked in an unstable and almost uncodifiable relationship by means of an elaborate visual mechanism. It is in this way that these people seek their freedom; and it is in this exercise, always healthily irregular, that olho asserts its identity and (unpretentiously) distinguishes itself.

Humanauta is so called because travellers (‘trippers’ they were once called, back in the seventies of the previous century), wander in and out in a desolation in which desire is no more than empty embrace, desperate love, isolation, silent screaming. It is not by chance that João Garcia Miguel, Edgar Pêra, Eric da Costa, João Fiadeiro and Miguel Borges insist on using the other bank, the south bank of the River of the Discoveries. In a clear attempt of redemption of a (sub)urban culture, they employ a type of metaphorical geography that says as much about them as it offers us in performance.

Important names who have always refused institutionalization have come together to make of Olho a unique exercise in artistic libertinage, contributing to a series of performances which defy all classification and destabilize the defense machinery of ready-made ideas. As one of the most consistent groups of scenographic research in our country, Olho, as the name implies, needs to be seen to be believed.

Olho theatrical association, which has been in existence since 1991, is a structure for the creation and production of theatrical performances, with a special interest in the use of new technology, and the interaction between different areas of artistic expression and production. To date, Olho has staged eight nuclear productions as well as various experimental performing works and presentations of works in progress, since 1995, it organizes a performing arts festival – Festival X – devoted to the production, creation and promotion of theatre, dance, music and performance work, and also co-produces the productions on the programme.

*Its first production, *El levando-o aos ombros em passo de marcha sincopada ao quarto tempo* (El carrying him on the shoulders in syncopated march time) (1991), was awarded the special mention for theatrical innovation by Calouste Gulbenkian Foundation’s Madalena Perdigão | Acarte award. Then, until 1994, Olho produced a series of performances. Its second piece, *Humanauta* (1994) involved 30 actors and was awarded the prize for best scenography and a special mention for best original soundtrack by Clube Português de Artes e Ideias ‘theatre of the decade’ award.*

*In 1996, *Disrupção* (Disruption) premiered at the Belém Cultural Centre, followed by *Muda* (Mute | Change), that was first presented in 1997 at the Espaço Ginjal and later at the P.O.N.T.I. festival, organised by the S. João National Theatre at Oporto. The following year, *Á Beira* (On the brink) was performed at Expo 98, for which the company also designed and built a *Peregrination Machine* (Inácio) for the daily event ‘Peregrination’ seen by millions*

of people. Also in 1998, the show Estrada (Road) was staged at the Abel Pereira da Fonseca warehouses in Lisbon.

In 1999, Olho produced Zona (Zone) based on the book 'Stalker' by Arkadi and Boris Strugatski and on the film adaptation of that work by Andrei Tarkovski. Zona was first performed at the seventh Citemor festival and later shown at the National Auditorium Carlos Alberto in Oporto and at the Espaço Ginjal. Then, in 2000, came Anoz, a co-production with the Belém Cultural Centre. In 2001, in addition to the production DQ based upon Miguel de Cervantes' Don Quijote, to open in (September at the Encontros Acarte of the Calouste Gulbenkian Foundation, with subsequent performances at the P.O.N.T.I. festival | National Theatre of S. João in Oporto, olho will also/present A Fábrica do Corpo Humano (The Human Body Factory) at the Rivoli-Theatre in Oporto, a piece commissioned by Oporto 2001, European Cultural Capital."⁵⁶⁷

Este texto dá conta de um outro aspeto – a imagem de um grupo que opera numa outra margem da realidade, e que é exatamente assim considerado, pela coincidência de a sua base de operações estar de facto, em termos geográficos, fora do centro de decisões que é a capital do país, Lisboa. O grupo era considerado como paladino de uma cultura suburbana e de uma juventude rebelde que se vinha impondo e surgindo um pouco pelo país e pela Europa. Na época já se sentiam também esses sinais da distância e da separação que lhe subjazem e se lhe impõem.

Ao grupo estava associada uma imagem um pouco marginal que era vista com ambiguidade. Uma cultura das drogas, da diferença de atitudes no vestir, na associação, nos hábitos sexuais, nos gostos musicais e estéticos, nas propostas artísticas – todo um sentido de comunidade que ali se pressentia era visto com alguma ironia e respeito em simultâneo. Mas muitas destas opiniões correspondiam a um grande desconhecimento da realidade existencial do grupo e da vida dos seus colaboradores.

Mas, considerando esses aspetos, do ponto de vista de uma relação social com o inconsciente individual e coletivo estava-se perante uma cisão anunciada. A pressão constante para a aceitação racional de uma necessidade mediática, onde se jogava o jogo dos números e da visibilidade do ser enquanto imagem no mundo, tornou-nos uma espécie de cavaleiros de papel, ou entidades bidimensionais – nome da competição subtil em que estávamos enredados.

A imposição de procura de financiamentos, que impunha uma luta sem tréguas entre os pares e as instituições, tornou-se feroz e a nossa imagem tinha repercussões institucionais que nunca foram ultrapassadas. Este facto, associado a uma galopante rarefação de oportunidades, agora que estavam a esgotar-se os grandes eventos culturais – Expo 98 e Capitais da Cultura –, levaram ao aparecimento do artista gestor, do artista negociante, do

⁵⁶⁷ Pais, Ricardo, em catálogo de apresentação de Zona e Anoz, feito por ocasião da realização de DQ e da sua apresentação no Festival PONTI 2001. Estes textos foram editados em inglês pois faziam parte da estratégia de internacionalização que o grupo OLHO almejava poder alcançar na época. Por esse facto e por não termos conseguido encontrar a sua correspondente edição em português mantivemos o texto deste modo.

artista produtor. Era toda uma outra realidade que avançava de trás para a frente, como o *Angelus Novus* de Walter Benjamin tinha já prenunciado no passado. E a história não se repete, mas as suas causas, as forças que a movem por dentro, essas sim, mantêm-se numa permanente luta.

A razão mais uma vez viria a sobrepor-se ao corpo e a paisagem mudava-se. Ou os olhos que a observavam seriam levados a ver outras e diferentes coisas. O real tornava-se superficial e alargava-se, aparentemente descolando da sua geografia profunda. O fundo e a superfície perderiam muitos dos seus pontos de contacto.

Dois textos – duas perspetivas



Fig. 98. Sequência fotográfica da primeira parte de performance *DQ*, fotografias de Ricardo Nogueira Mendes, 2001.

Para melhor se entender como avançámos por entre estas sensações e presságios de mudança, interior e exterior, apresentamos dois textos pessoais que se referem à construção da peça. Um deles é o seu guião que é curioso por parecer conter duas vozes em diálogo entre si, dando indicações concretas e comentando as razões que ali presidem. O outro, elaborado a pedido da organização do *Festival Acarte* e que fez parte do catálogo geral do evento, fala do trabalho que o grupo até então tinha desenvolvido. Nesses dois textos, que contactam diretamente com as noções de inconsciente que nos influenciavam e moviam na época, levantam-se inúmeras questões que remetem para os elementos performativos do nosso trabalho. Os dois completam-se, não só pelo facto de serem contemporâneos, mas também por remeterem para os mesmos assuntos, embora com perspetivas distintas.

Leia-se primeiro, o texto de enquadramento geral do trabalho do grupo ao longo dos anos de 1990 a 2001:

*“Se tivesse de utilizar uma palavra para caracterizar o trabalho do Olho, escolheria duas; resistiria à imposição primeiro e aceitá-la-ia depois. A primeira palavra seria **sorte**, pois considero ter sido a sorte que mais nos tem acompanhado ao longo destes dez anos de trabalho em conjunto. Sorte nas pessoas que se juntaram ao longo deste tempo, sorte nas pessoas que nos abandonaram, sorte nos convites que nos têm sido feitos, sorte nos convites que não aceitámos, sorte nas escolhas que fizemos, sorte nas escolhas que não soubemos fazer, sorte nos amigos e nos inimigos, sorte no público que temos e no público que nunca nos viu ou sequer ouviu falar de nós, sorte de podermos continuar a fazer o que queremos nestes tempos em que vivemos, sorte em podermos dizer sim e não, sorte na audácia e sorte*

no medo que temos! Sorte em nos podermos utilizar uns aos outros, sorte por conseguirmos manter-nos juntos, sorte na inveja que temos dos outros, sorte nos disparates que fazemos, sorte por termos alguém que neste momento está a ler o que escrevemos!

O teatro caminha! Não sei para onde, mas imagina-se ele mesmo, cheio de pudores e receios! Por vezes dá saltos, outras rasteja! O que estamos a fazer é algo cujo alcance e significado ninguém compreende muito bem. O que nos sai do coração ainda é muito trôpego e a violência dessas emoções e memórias tolda-nos a visão das coisas. O teatro come-se! Come terra, come corpos que se dissolvem em luz e deslumbramento, come carne e sangue e ossos triturados, come pedras! Come mentiras que nos deixam restos de comida entre os dentes. Come mundos com estratégias cavaleirescas e beatas. O teatro lambe-se! Lambe-se de fúria das feridas que não cicatrizam, lambe-se de prazer por comer terra e caminhar, lambe-se por não ter mais nada que fazer, lambe-se por ser teimoso, lambe-se para sustentar a baba que lhe escorre dos cantos da boca. O teatro é uma cabeça adormecida. O teatro é um livro? Todos os livros falam da morte e da vida! Apenas da morte e da vida! Só e assim tanto! E o conhecimento acaba por se tornar uma armadura para a realidade e afasta-nos da natureza e da beleza profunda das coisas. As folhas dos livros colam-se-nos ao corpo nu como uma armadura que nos protege do mundo!

Amar é imitar o sonho

No momento em que escrevo este texto, estamos a aproximar-nos de um fim. Os finais são sempre emocionantes. Para o melhor e para o pior. Existe uma certa vertigem nos últimos dias, que nos obriga a um crescendo de resoluções e de angústias. É transcendente a utilização da inteligência em todas as suas direcções. Tudo se pode fazer com uma grande concentração de energia colectiva. Provavelmente foi sempre assim. Apesar das hierarquias. Temos conversado bastante sobre alguns detalhes que a pouco e pouco se vão encaixando e desencaixando. Tem sido um exercício muito grato este de construir a peça com algumas pessoas através de uma exaustão de gestos e palavras que pretendem alcançar um futuro que não lhes pertence. Aqueles que querem o que não é deles, mas talvez... Há uma cegueira geral no ar que nos afecta a todos. Mas uns não vêem umas coisas e os outros não vêem outras. Ninguém sabe ao certo o que vê e o que não vê. Por isso é muito importante que encontremos uma maravilhosa relação entre as palavras que proferimos e os ambientes e as paisagens que criamos. Tudo deve aparentar uma completa ausência de esforço, uma contemplação próxima de um êxtase dado pelo pensamento quando atinge alguma plenitude. Seremos prostitutas, procurando dar aos outros uma expectativa de prazer que nunca é completamente cumprida, mas também nunca é defraudada completamente. Eles voltam sempre a cada nova palavra à procura de um sentido maior para os momentos da existência. Uma visão do invisível através da emoção. As bocas vazias de encontro às cabeças cheias. Uma procura obsessiva do quase fortuito. Uma aranha a mover-se no âmbar. Nestes últimos momentos, temos de usar a inteligência colectiva como uma arma. Algo que só pode ser feito por causa do número de cabeças envolvidas. No entanto, penso, desejo e sinto que a memória do esforço e do trabalho realizado vai levedar em determinada altura e fazer com que tudo se transforme numa espécie de milagre que só é realizável por causa do sacrifício múltiplo. Gerações de pessoas que pensam sobre a natureza da beleza das coisas e que encontram soluções e respostas, para depois esquecê-las e largá-las novamente. Nestes últimos momentos sente-se cada dia que passa e o controle das coisas a escapar-se-me por entre os dedos. Como se tudo tomasse vida própria e as coisas e as pessoas comessem a seguir trajectórias divergentes e cada um tomasse mais a peito a defesa dos seus recantos. Acho mesmo que esta é uma fase muito aguda do processo e onde tudo se define. Se não se conseguir tomar agora as decisões acertadas tudo vai desviar-se. O dilema é que aqui, neste reino, neste domínio, tudo é muito próximo do sobrenatural. É preciso gostar tanto

do bem como do mal, saber ter um pé dentro e outro fora, aceitar os acontecimentos e dar-lhes determinados ímpetos que não têm regras nem manuais. Por outro lado ainda, todos nós temos alguém, ou alguns muitos, para quem secreta ou mesmo inconsciente ou ainda, inadvertidamente, estamos a realizar/sonhar a peça e a vida. Fantasmas que nos acompanham ao longo de todo o percurso e muitas vezes nos levam a pensar como se fossemos eles. E todos esses seres estão connosco e ao mesmo tempo em luta entre eles. Num universo que nos escapa a todos.

Está-me na natureza trabalhar por vagas de atenção, repartindo os trabalhos de minúcia por distintas partes do espectáculo, aproximando-me dele como se fosse um toureiro que usa de todas as manhas para lidar o touro. Por vezes faço mesmo de conta que não vejo o que vejo, olho de lado como se não quisesse ver, procurando distrair-me à procura de novas lides. Por vezes mantenho os ensaios teimosamente, dias a fio com a mesma rotina! Normalmente isto enfada os actores e a mim também. Mas para além da planificação que faço do que vou ensaiar, há muito que deixo que a sensação das coisas do dia-a-dia invada a metodologia dos ensaios. Isto cria uma série de rotinas que acabam por influenciar o resultado dos ensaios, apesar de não ser completamente nítida a sua relação. Os ensaios muito iguais por períodos de tempo alargado são sempre muito dolorosos, mas acabam por constituir-se, quase sempre, na essência do espectáculo. Durante a primeira parte dos trabalhos sou bastante imprevisível na sequência dos trabalhos. Nunca trabalho mais de dois ou três dias seguidos em cada momento ou cena do espectáculo. Mas ao longo dos ensaios vou prolongando o trabalho sobre a mesma cena por vezes por várias semanas. Isto leva-me a criar um ambiente de memória que se cansa, até à exaustão. Os actores consideram este tipo de abordagem bastante desumano, mas eu digo-lhes que ainda não compreendi muitas vezes o que pretendo. Ou que não me consegui explicar bem. Outras vezes utilizo a memória e inteligência colectiva do grupo para tentar evoluir na cegueira dos ensaios. Há uma qualquer relação entre a beleza da natureza e a do teatro, nos seus modelos de tempo e espaço, que nos escapa completamente. Por isso tento não ter métodos para cada situação ou espectáculo. Isto cria-me uma enorme angústia e, por vezes, uma ainda maior resistência por parte dos meus colaboradores. Mas é nessa inocência que encontro por vezes a surpresa que me ataca pelas costas e me prostra perante a sua incomensurável força. Sinto-me cada vez mais inseguro naquilo que faço, em simultâneo sinto cada vez uma maior paciência com as coisas e com as pessoas. Isto é um grande paradoxo, mas uma reserva enorme para o infinito das coisas.

Tem havido trabalhos em que o tempo não me tem permitido esta abordagem das coisas. Mas este assunto sobre o tempo que leva a construir algo é um tema que tenho necessidade de debater comigo mesmo. Considero razoável, defender-me da minha insegurança com a extensão paciente do tempo. Trabalhar como um vulcão quase extinto, ou com a persistência das placas tectónicas. Mas gostaria de me deixar provocar pela velocidade e pela singeleza das coisas também! Penso, e espero ter coragem para o fazer, que chegará um tempo em que criarei peças como ervas daninhas que crescem de um dia para o outro, que tenham o tempo de vida de um insecto. Existe toda uma beleza nessa superficialidade que me aterroriza pela falta de controlo imposto pela falta de tempo.

Sonhar é imitar o amor

Como é que se constrói uma cena? Uma cena tem muitas formas de ser construída por certo.

Mas como é que eu construo uma cena? Muitas vezes tenho uma grande relação musical com a definição da estrutura de uma cena. Há algo de plástico na constituição dos textos que gosto de trabalhar como se fosse um corpo ou uma tinta com qualidades muito particulares de coloração, textura, peso, velocidades de aplicação, contraste, etc. Acho que esta

relação entre os defeitos da garganta e os sons que tentamos emitir se pode associar outras qualidades de matéria mais pictóricas. Isto leva a que se tenha de trabalhar outros sentidos inesperados para um actor. Mas tudo acaba por estar dentro do texto. Apenas a atenção pormenorizada nos leva a separar e distinguir estes outros componentes da matéria dos da fala. Por vezes, isto leva-me a um lado de abstracção sobre o texto em que lhe perco os sentidos. Mas a insistência acaba por me reequilibrar novamente, reganhando um sentido renovado do dizer. Costumo utilizar um meio, que descobri que outras pessoas usam – principalmente as ligadas à música – que é uma coisa que faço desde pequeno. Quando acordo e fico preguiçosamente na cama, criei o hábito de falar de encontro à parede ou a uma superfície rígida. Isto cria um efeito de reverberação que amplia e amplifica os defeitos das cordas vocais. Passei longas horas a divagar com o som que assim produzia e com as possibilidades de efeitos de modulação que este estratagema produz. Isto, leva-me agora, a querer trabalhar o som do texto cada vez mais, aliando-o às possibilidades de pesquisa de forma e de enunciação que cada aglomerado de frases contém. Um texto, qualquer texto, pode ser dito letra a letra, por abreviaturas, palavra a palavra, por grupo de palavras, por frases, maiores ou menores respeitando pontuação ou não, ou misturando diversas destas formas. Há sempre que desconfiar do que se diz e confiar que se pode dizer ainda de maneira diferente. O texto deve conter nele a emoção da natureza, que foi de onde proveio e para onde vai regressar. Este tipo de cenas são construídas de uma forma cumulativa, em que a partir de uma ideia, normalmente, precisa, mas curta e com pouca definição, se vão acumulando momentos de erro e sorte, visões e intuições até se chegar a um termo, que se vai revelando devagar. Estas cenas representam uma espécie de sobreposição entre a beleza do mundo e a ordem da razão do ser humano. Um compromisso particularmente difícil. Outra ordem de construção de cenas passa pela subjugação a uma teimosia. Algo que não é muito claro de início. Uma sensação física, uma intuição espacial ou plástica que, mais tarde, quando se consegue ver, leva-nos a desenvolvê-la e a distendê-la no tempo. Normalmente estas cenas estão mais próximas daquilo a que chamo a beleza do mundo, a que ninguém consegue verdadeiramente captar ou compreender na sua totalidade. Por vezes, ligamo-nos por escassos momentos a essas forças ou correntes que vêm de muito detrás e se prolongam para o infinito.

A outra palavra que atribuí ao trabalho do Olho é água. Folhas de livros mergulhadas em água lavam as palavras. As mãos assim molhadas escorrem um sangue azul! O teatro é uma banheira! Uma forma de imersão nas emoções e nos pensamentos. Um naufrágio que nos redime e que nos atira de encontro ao outro. A propósito de água, tive um sonho que relacionei com a feitura deste espectáculo, sem nunca me ter preocupado em encontrar o seu significado. Nesse sonho, que se passou num antigo estaleiro desocupado, eu estava com uma amiga à beira mar. Estava na margem com os pés mergulhados até aos tornozelos e o mesmo se passava com ela apesar de estar no meio do mar, a uma distância considerável da margem. Eu olhava-a com aflição e ternura e ela parecia que me queria dizer alguma coisa, mas o barulho das ondas não me deixava ouvi-la e nenhum de nós se atrevia a atravessar a água que havia entre nós. Então, ela baixou-se e tirou de dentro de água uma ânfora antiga em barro cor de laranja molhado, muito grande e pontiaguda, segurando-a entre os dedos com um extremo cuidado. Fazia uma série de caretas e com gestos minuciosos, lentos e excessivos entornava a ânfora que estava cheia de um óleo escuro que a arrepiava. Depois, deixava cair a ânfora e tentava de novo falar comigo e, novamente, não o conseguíamos. Voltava a repegar na ânfora e repetia-se o sonho.

***Aquele que se inveja,
o outro que é invejoso.***⁵⁶⁸

⁵⁶⁸ Garcia Miguel, João, em Catálogo do Festival Acarte, 2001, s.p.

O teatro, visto como um caminho que se faz, remete de pronto para a associação que temos feito aos caminhos que houver e ao caminho aberto. Já nessa época estas noções estavam presentes e fluíam interiormente a cada ação nossa e em cada acontecimento em que participávamos. A própria noção de fim estava também plasmada com força e de modo impressionante. Um fim que se associa ao terminar de uma peça – que é um momento de grande angústia e ansiedade, mas também parece ser já algo novo que se prenuncia. É um presságio na força da sua imagem de que algo está em forte mutação, interior e exteriormente falando. Por último, o trabalho ligado a vagas interiores – esta associação dá conta da importância de um mapeamento sensitivo e energético a cada passo do trabalho. Enquanto o realizávamos e se ia criando havia um outro movimento de comentário, e até de vigilância, que se impunha e que se mostrava consciente de si – consciente da sua inconsciência, do mar de forças que moviam a nossa expressão que fluíam entre o interior e o exterior do corpo e do mundo. Na ideia de vagas há uma clara associação à água e ao mar.

Introduzamos, agora, o texto que remete para a construção em detalhe das cenas da peça.

“Guião (versão de 11 de Agosto de 2001)

Introdução

A peça será dividida em duas grandes partes. Separadas por um intervalo. Isto significa contradizer o que foi anteriormente enunciado como ideias mestras de desenvolvimento do trabalho; no entanto, constatei que era necessário compreender o significado mais profundo de algumas das cenas que estamos a trabalhar. Existem basicamente dois tipos de cenas, tanto no tipo de estrutura formal, como nas causas que as geraram; umas são de carácter mais performativo, com durações quase ilimitadas e outras de carácter mais teatral ou coreográfico; umas são mais relacionadas com o diálogo entre nós e o Cervantes/Dom Quixote outras são derivadas da leitura do livro; a juntar a isto ainda existem tipos de cenas diferenciadas, umas mais narrativas, outras mais descritivas ou simbólicas. Isto fez-me considerar a hipótese de dividir a peça em dois tempos, ligados pela sua apresentação num mesmo lugar. Na primeira metade da peça estaremos sob a influência do diálogo com um criador; neste caso um escritor que se debate com os seus próprios fantasmas, com as suas vivências, com as tensões inerentes a quem ocupa um espaço vazio por sua conta e risco. A representação do universo interior de um homem, que cria universos habitados por homens fruto da sua imaginação e dos seus temores. Como se apresentássemos e representássemos o corpo sem cabeça do Cervantes que se vai transformando na personagem Quijano/Quixote. Na segunda parte partimos à aventura com as personagens do livro; a Dulcineia, o Sancho, o dom Quixote, os gigantes, os encantadores, os cavaleiros andantes, o cura e o barbeiro, os amigos do Alonso Quijano e/ou outras criados por nós.

Estas duas partes serão divididas por um falso intervalo. Quero dizer que será necessária uma mudança radical dos elementos de cena do primeiro para o segundo acto. Significa isto que deverá entrar uma equipa de contra-regras que, com a luz acesa e algum acto de diversão justaposto, retirará todos os livros e remanescentes e executará a mudança de linóleo. Que na primeira parte será branco e passará a negro na segunda parte.

Quanto à máquina de vento do Eric ela está a ser pensada em duas versões visuais/

significantes. Na primeira parte será toda branca, devido à iluminação violenta que terá toda a cena. Na segunda parte será iluminada em fosforescente, com luz projectada sobre ela criando um efeito de respiração. Junta-se ainda a iluminação das bocas das ventoinhas que tentaremos iluminar por dentro.

A iluminação realçará o contraste/oposição entre a primeira e a segunda parte. Na primeira metade o espaço terá um crescendo de luz branca que se instala e depois vai tendo flashes rápidos, sincopados em crescendo até à fibrilação que coincidirá com o momento do sangue azul e desaparece de súbito cortando a cena. Após este corte ficam em cena os dialogantes com o segundo texto, a que se segue toda a mecânica de retirada das coisas de palco. Não haverá vídeo em toda a primeira metade. Na segunda sim, que será trabalhado a partir de fragmentos de frases, expressões de pensamentos entrecruzados e que nunca começam nem terminam. Será todo a preto e branco! A iluminação da segunda parte será à zona, podendo mesmo ser pontual em algumas situações, jogando nas intensidades ténues, contrapostas à fluorescência da máquina/brinquedo e ao fundo vídeo.

PRIMEIRA PARTE

Esta primeira parte será a que sofrerá maiores alterações em relação ao que havia sido considerado no primeiro guião. Nesta primeira parte conjugar-se-ão diversas cenas, que anteriormente estavam para ser apresentadas com alguma autonomia. Será uma única cena longa, com diversas situações cruzadas. Terá por isso de ser ainda muito trabalhada, pensada e ensaiada. Deverá ter uma duração aproximada de 1h. Estarão todos os actores em cena de armadura com figurino por baixo. Não tem situações de passagem, mas pode ter entradas e saídas de actores e terá de ter marcações internas para algumas cenas/momentos. É interessante fazer coincidir alguns desses momentos com os flashes. Tem um ritmo interno em crescendo ondulatório. Uma espécie de maré que vai enchendo. Tudo se alastra e se ensopa colando-se as coisas umas nas outras como óleo sobre água.

CENAS A INTRODUIR NA PRIMEIRA PARTE

Serão várias cenas que se desenrolam sobre um mesmo fundo. A cena de fundo é a leitura e escrita dos livros e a sua posterior destruição. Sobre esta cena desenrolar-se-ão as cenas das tinas de água; uma cena de texto dividida em dois tempos; as cenas dos braços e das mãos restam-me dúvidas; a arrumação e desarrumação dos livros; o desabar dos livros; a lavagem da cabeça misturada com a estátua de pão; outras ainda a criar ou derivadas das cenas quixotescas; a cena do sangue azul.

DESCRIÇÃO GERAL

O espectáculo inicia-se com os actores (Ana, Eu, Galante, Miguel, Mónica, Rita e Teresa) espalhados entre montanhas de livros e os quatro cavalos/cavaleiros dispostos em fila algures no fundo do palco. Estamos de armadura e espadas. Couraça e pernas. As ventoinhas movem-se sem causar qualquer brisa. Eu e a Mónica estamos de costas para o público e com barbas a descerem dos rabos e com as costas maquilhadas de forma a parecerem cabeças enterradas e adormecidas em paredes de livros. Silêncio absoluto. Enquanto lêem, ouvem-se as batidas do coração, as respirações, as páginas dos livros que se folheiam, e de seguida o primeiro texto, dito de apresentação. As expressões dos actores vão do torpor, pesadelo, até ao êxtase, ou excitação erótica. Os livros e os olhares. O público e o privado. O som da água acompanha também o desenrolar da cena trazendo-a para o lado simbólico do rio que corre, a imagem que quero para o Dom Quixote. Haverá apenas uma única tina

grande que é uma espécie de elmo de Mambrino⁵⁶⁹ gigante. Tudo aqui é paz e irritação. Sonho e vida, dia e noite, nascimento e morte, construção e destruição. A importância da latência no ruído das águas. Os rios que correm de dentro para fora e que voltam a entrar e a esconder-se dentro das montanhas. As sete lagoas de Ruidera, o Guadiana e a cova de Montesinos.

Eu e a Mónica iniciamos o texto quase logo após o início do espectáculo. Primeiro lentamente a espaços até ganhar uma cadência própria. Aquele que morreu, repetido vezes sem conta. Uma espécie de litania. Aquele que bate à porta e ninguém lhe responde de dentro de casa. Ninguém reage ao texto. Este início do texto deve corresponder ao primeiro momento de flash. Deve existir um segundo a meio do texto e um terceiro correspondente ao desabar dos livros. A melhor maneira de atravessar o mundo é dentro de um livro. Por isso Alonso Quijano criou uma personagem de um livro. Uma persona que se transforma em palavras. Riscos que são letras, desenhos, mapas da vida e das estrelas. Sair para fora do tempo e fazer os outros acreditar que somos o que não somos, aqueles e outros. Eu sei quem sou. Sou o Dom Quixote. Aquilo que faço ultrapassará em muito as façanhas dos outros cavaleiros andantes todos juntos. Aqueles que existiram e os que possam ainda vir a existir. Quando o texto termina desabam os livros que nos enterravam. Desabam, desabam e desabam cada vez mais livros. Eu e a Mónica se não estivermos vestidos com a parte de cima da armadura, temos de o fazer antes de avançarmos para outra zona do palco. Neste momento os quatro cavalos/cavaleiros (Bárbara, Rui, Tiago e Xana) começam a saltar à corda de costas com a máscara dos cavalos na nuca, deixando um rastro de poeira como se atravessassem os campos da Mancha. Do lado esquerdo do palco para o lado direito. Em fila ou em grupo? Vão avançando e recuando. Sem pausas deixam um rastro de pó no espaço e param. Voltam a repetir este movimento na outra direcção. É possível que só tenham as pernas das armaduras vestidas?! Quando terminam tiram as máscaras e vestem a parte de cima da armadura juntando-se aos outros?! Ou saem e reentram com os pães que deitam para dentro da tina de água?!

Se até aí os actores se tinham mantido em suspensão, começam agora a arrumar e a desarrumar os livros. Livros na cabeça e suspiros. Sair de dentro de livros, entrar para dentro dos livros. O que é que sai de dentro de um livro? O que é que entra para dentro de um livro? Eu. E tu. Aquele e o outro. Escrever um livro. Destruir um livro. O diabo a dar pontapés nos livros. As calças no chão. Aquele de quem se fala e o outro que virá. Aqui joga-se o pismo, o delírio, a paixão, a liberdade e a destruição. A possibilidade do ser e do outro. É suposto que o coração da audiência aqui se sobressalte e sofra com a destruição dos livros e o que isso significa. Ventos ciclónicos em crescendo até à criação de um verdadeiro tufão. No entanto esta cena deve estar carregada de um sentido dúbio que pode e deve ir até ao humorístico. Deve-se brincar com as coisas sérias. Deve crescer lentamente, muito lentamente. Não devemos pegar fogo aos livros pois esta cena não pode ser levada às últimas consequências que era pegar fogo àquela coisa toda. Por isso tudo o que fazamos não passará de uma pequena boutade. Devemos concentrar-nos na violência da destruição,

⁵⁶⁹ O elmo Mambrino refere-se a um capacete fictício de ouro puro que faria o seu portador invulnerável. Este elmo parece ter sido propriedade do lendário do mouro Rei Mambrino, na verdade o nome vem do escritor italiano de romances de cavalaria chamado Mambrino Roseo. A posse deste capacete era a ambição de todos os paladinos de Carlos Magno e finalmente foi conquistado por Renaud de Montauban, como aparece na obra *Orlando Enamorado*. Cervantes no seu romance *Dom Quixote*, fala de um barbeiro que estava mal vestido e debaixo de uma chuva torrencial se protege usando como chapéu a sua bacia da barba colocando-a na cabeça. Esta bacia era, de um modo geral, uma tigela de metal brilhante com um recesso para colocar o queixo. Don Quixote, em seguida, insiste que esta bacia é o capacete encantado do rei mouro e, finalmente, subtrai-o, porque quer, também ele, ser invulnerável. Colocando-o na cabeça este elmo improvisado e ridículo aos olhos dos que o viam passar tornou-se, atualmente, numa das suas representações mais conhecidas.

sem lhes pegar fogo.

Enquanto esta cena se vai desenrolando eu e a Mónica iniciamos uma espécie de colóquio dos perros⁵⁷⁰. Escolhemos uma vítima, que deve ser a Teresa ou pode ser rotativo, e lavamos-lhe a cara e a cabeça com champô. Tem de existir uma cadeira onde o possamos sentar. A localização desta cena é na direita baixa, muito próximo da boca de cena. Cena dos requieijões. Dores com pão menos dores são. Podemos mesmo, após a lavagem, fazer uma escultura de pão. O boi solto lambe-se todo. Esta cena pode ser ligada à construção da imagem do pão que se humedece e mastiga e se cola ao corpo de um deles. Esta nossa cena deve iniciar-se já sobre a destruição dos livros e perdurar sobre a cena do sangue azul. Sobre a lavagem da cabeça deve haver vários flashes brilhantes!? O vento vai aumentando cada vez mais até se instalar um vendaval.

Tem de existir um sinal para terminar a destruição dos livros e passar-se à cena do sangue. Provavelmente pode estar ligado à acalmia do vento. Temos de resolver o aparecimento das garrafas com o líquido azul e o despir dos actores, que são a Ana, Bárbara, Galante, Tiago, Rita e Rui. As espadas estão com eles desde o início. O Miguel, a Teresa e a Xana podem escolher um momento logo após o começar da cena do sangue para saírem. Este momento que deve começar lento e vai-se tornando selvagem a pouco e pouco. As rajadas de vento são súbitas e intermitentes. A sequência do sangue azul é primeiro no pé, depois perna, barriga, boca, orelha, pescoço, costas e mão. A ideia de sangue como representação do corpo dos outros. O corpo carrega a fantasia. O sangue azul de um aristocrata. O sopro do coração. Deitei um pouco de sal no coração para que não cheirasse mal. O abismo chama outro abismo e o pecado chama outro pecado. Lágrimas de sangue com espadas nos olhos. Os vômitos de sangue. Lavar a espada e os olhos. São as tripas que sustentam o coração e não o coração que sustenta as tripas. Aqui os flashes tornam-se contínuos, e são cortados juntamente com a luz geral, dando sinal para a saída dos actores. Ficará apenas uma réstia de luz no palco com a Mónica, eu e o escolhido que sairá. Eu e a Mónica iniciamos o texto dos Combates e buracos sobre os destroços. Vamos aproximando-nos em diagonais até ao final do texto em que acabamos muito próximos um do outro. Seremos iluminados por follow spots⁵⁷¹ ou diremos o texto na penumbra! Sobre o nosso texto pode ser iniciada a retirada dos livros!

Nota: É importante que cada actor desenhe ao longo dos próximos ensaios o seu percurso individual. Pode-se juntar aqui algumas das micro-cenas que não foram aproveitadas. Exemplo disso é a cena quixotesca da Teresa.

Adereços: Tinas de água, livros às montanhas, espadas, pães espalhados entre os livros ou vindos de fora, braços de esponja às centenas, garrafas de sangue azul e cadeira.

Ambiente sonoro: Silêncios absolutos, se isso existe, atravessados por sons de pensamentos, que são como cometas, ou estrelas cadentes. Sons de riscos, aparos a escrever, qualquer coisa de arrepiante. Espaços gigantes. Águas a escorrer.

Duração: 1h.

Passagem: Logo após a saída dos actores da cena de sangue à marcação de luz, ficam apenas em palco por um curto momento a Mónica, eu e o Tiago.

O Miguel tem de se preparar rapidíssimo, pois vai entrar ainda durante o intervalo, para a cena dos quadros. Ainda estaremos nós em cena e entra um grupo de técnicos que vem

⁵⁷⁰ Referência a um outro livro de Cervantes do qual se diz ter servido de modelo para Freud no que diz respeito ao desenho da relação entre psicanalista e paciente.

⁵⁷¹ Follow spots são projetores de luz móveis que seguem os atores em cena.

encarregue de limpar a porcaria que fizemos. Abre-se uma luz ténue sobre o palco todo. Este momento de limpeza tem de ser organizado como uma coreografia. Isto ficará a cargo do Eric. O Córias e o André chefiarão as operações no terreno. Esta operação tem de ser encarada como uma manobra militar, com a maior eficiência, silêncio e rapidez possível.

INTERVALO QUE NÃO O É

Cena única - paisagens – Depois dos dialogantes saírem, e enquanto os técnicos estão a recompor a paisagem no palco, entra um gajo⁵⁷² que não se sabe bem de onde vem e tenta colocar duas telas com paisagens no palco. O cartaz nas costas ou a paisagem que caminha. Boa mija, boa cor, três figas para o doutor. O que sair: Isto é um galo. Tartaruga espezinhada. Esta cena sobrepõe-se à desmontagem. Esta cena representa a incursão de uma personagem completamente estranha à peça, a exemplo das personagens inseridas por Cervantes no segundo volume, que vem dar uma qualificação exterior. Como se fosse um técnico que inadvertidamente entrasse em cena com o cenário de outra peça ou com quadros do Museu Gulbenkian. Não sei ainda se se deve ou não estabelecer qualquer tipo de diálogo. Deve, no entanto, passar despercebido que é um engano. O gajo insiste em colocar as telas nos locais mais impossíveis. Atrapalha-se e atrapalha os outros. Chama as atenções todas sobre si. Um gag à teatro de comédia. Uma espécie de pobre diabo ou louco de que o Cervantes tanto gostava.

Actor: Miguel

Figurinos: Um fato de trabalho!? Muito desbragado.

Cenário: O mesmo do anterior.

Adereços: Quadros com paisagens gigantes.

Ambiente sonoro: Um momento especial para o intervalo que faça a ponte entre as duas partes do espectáculo.”⁵⁷³

Também a ideia de associações entre cabeças pensantes estava presente na peça, onde existia uma imagem de um grupo de treze ou catorze cabeças penduradas por fios e que desciam lentamente em palco como um requiem, mas também como uma associação de seres cortados do seu corpo. Estas cabeças foram feitas a partir dos moldes dos participantes no espetáculo. Eram cabeças em gesso exatamente iguais às dos atores e de alguns colaboradores da peça. Na altura, alguém comentou, creio que a coreógrafa Madalena Vitorino, que esta imagem lhe parecia familiar, não sabendo identificar de onde a reconhecia ou ao que a associava.

“SEGUNDA PARTE

Toda esta segunda parte da peça terá um contexto mais leve, mais exacto, mais claro em que a multiplicidade de leituras será levada a um extremo de profundidade próximo do alarmante!? A divisão do espaço pela presença dos corpos afectados pela passagem do tempo. Paisagens, cruzamentos, encontros, repetições, sobreposições de opostos, trocas de sentidos, travestimentos, reconhecimentos de estranhezas, a exaustão do óbvio que se renova. O jogo com essa ideia muito antiga do equilíbrio da vida e dos pensamentos perante o caos. Aquele que seguiu a sua morte e seguiu a sorte daquele que fugiu. O outro que fugiu

⁵⁷² Este tratamento verbal corresponde a uma difusa ideia de um homem sem destino nem origem determinada. Uma espécie de ser em viagem permanente.

⁵⁷³ Garcia Miguel, João, *notas de trabalho de DQ*, 2001, s.p.

da sua sorte e fugiu da morte do outro que o seguiu. Um fio-de-prumo sobre o abismo. A linha que nos agarra ao abismo. Por isso quero que entre cada paisagem o palco se refaça, mantendo-se igual. Limpa-se tudo o que restou da paisagem anterior e começa-se tudo de novo. Pelo menos devemos dar essa sensação. Isto implica pensar na saída e entrada de actores e adereços e na limpeza total do palco sempre que necessário.

Neste segundo acto é fundamental modificar toda a ambiência criada ao longo da primeira parte. É por isso constituído por diversas cenas, que se alinham como os capítulos de um livro. As aventuras do dom Quixote e dos seus companheiros. A própria máquina de vento torna-se agora um brinquedo gigante. Será iluminada com luz negra e existirá contra um plano de fundo do vídeo. Toda a iluminação das cenas também será muito mais fechada, procurando efeitos dramáticos mais densos, mais gráficos. É importante aqui a relação que a imagem dos figurinos possa dar à alternância das cenas, descolando dos ambientes da primeira parte.

Os técnicos acabaram a limpeza e saem.

Nota: O vento tem de ser estudado cena a cena, assim como o vídeo.

1ª. Cena - paisagens – Cavaleiro convencido e morte. A morte entra como se procurasse alguém que não encontra e sai. O cavaleiro entra passado um tempo, como se viesse a ser seguido por alguém e esconde-se no palco à vista de toda a gente. O duelo entre a vida e a morte. Cavaleiro/cavaleiro tosco que não sabe para onde ir, com torre de livros na cabeça. O jogo de faz de conta e os livros que desafiam a morte. Cinco livros que correspondem a cinco momentos desta cena. O cavaleiro/cavaleiro julga-se imortal e dá bordoadas na cabeça da morte com livros e desafia-a. No final a morte leva-o às costas e fica no ar a sensação de ambiguidade: se a morte é invencível ou se o cavaleiro/cavaleiro consegue enganá-la. Os dois actores têm uma máscara de cavalo e de morte, uma pilha de livros na cabeça do cavaleiro e a morte tem uma espada.

Actores: Ana e Galante.

Figurinos: A morte e o cavaleiro tolo. Máscaras e interrogação.

Cenário: Azul, as cartas celestes, os campos da lua, pó, árido, branco e seco com reflexos de azul.

Adereços: Cadeira da morte, máscaras de morte e cabeça de cavalo, cinco livros e espada.

Comentário da acção anterior: O Miguel fica ainda em cena sozinho atrapalhado com os quadros! Faz-se escuro no palco e a estrutura fica a resplandecer em laranja fluorescente. Aparece o vídeo pela primeira vez. O Miguel sai, sem ruído.

Ambiente sonoro: As gargalhadas da morte. Respirações ofegantes e opressivas. Pianos. Som de palco.

Duração: 8 minutos.

Passagem: Primeiro entram os “desejantes” e depois colocam-se as Dulcineias.

2ª. Cena - paisagens – Os ‘desejantes’ (da Mónica) sobrepostos com a coreografia das Dulcineias.

Actores: (Miguel, Rui e Tiago) ‘desejantes’ e (Ana, Bárbara, Rita, Teresa e Xana) Dulcineias.

Figurinos: As pernas e os braços têm de ser visíveis. Algo de muito feminino, muito resplandecente, solar. No entanto não deve ser ostensivo mas sim bastante subtil. Os outros três têm livros na cara e flores nas mãos e devem estar vestidos de outra maneira?!?

Cenário: A cova de Montesinos misturada com a ilha dos amores.

Ambiente sonoro: Ecos, sons de grutas, pingos de água, relógios, ritmos com vozes.

Duração: 15 minutos.

Vídeo: Nesta cena haverá vídeo em fundo.

Comentário da acção: Os ‘desejantes’ entram lenta e suavemente um por um com luz lateral, com as cabeças tapadas com livros e flores nas mãos, murmurando coisas. Um deles retira a cadeira da morte. As Dulcineias alinham na marcação onde se dará início

à sua coreografia. Os 'desejantes' vão entrando e saindo, sem razão aparente, como se se perdessem no espaço, pois têm os olhos tapados pelos livros. Às vezes caem ou adormecem mas levantam-se e voltam a sair.

Passagem: Alguém tira as Dulcineias de cena. (Miguel, Rui e Tiago) Durante isto, entram vindos do lado direito do palco os dois dialogantes. Que devem ter com eles uns ioiôs ou um outro brinquedo qualquer!?

3ª. Cena - cruzamentos – Mentiras e anedotas – o texto é maioritariamente tirado do Quixote. O Rocinante e o Ruço a comentarem os pecados do mundo. Aqui deve ser criado um cortejo de figuras relacionadas com o teatro como a carreta da morte, ou utilizando as cenas quixotescas. Um pano de fundo. Um teatro dentro do teatro. Uma cena de travestis e mortes.

A cena dos narizes e da árvore dos livros. O que é que se pode fazer com o nariz? Por assim dizer com um nariz maior que o nariz que temos? Respirar, espirrar, cheirar, 'narigar', tirar macacos do nariz, coçar-se. O gato no nariz. O cavaleiro dos espelhos e o narigudo. O Sancho a cagar. Há quem pense adorar anjos, estando a adorar um símio. O macaco adivinho. Um grupo de narigudos e narigudas, atravessa o fundo do palco a olhar para o céu e a olhar uns para os outros!? Deixam atrás deles uma árvore cheia de livros pendurados. Actores: Eu e Mónica (dialogantes) e Ana, Bárbara, Galante, Miguel, Rita, Rui, Teresa, Tiago e Xana (narigudos).

Figurinos: Não sei!

Cenário: Ainda não sei. Mas haverá uma zona de luz para os dialogantes e um corredor para o cortejo dos narigudos.

Adereços: As máscaras, dois ioiôs e narizes. Outros objectos estranhos que os narigudos trazem com eles!?

Ambiente sonoro: Aqui o trabalho do som devia ser em contraponto com o texto? Será possível?

Duração: 12 minutos.

Comentário da acção paralela: A uma deixa de texto os narigudos entram no fundo do lado esquerdo do palco e atravessam-no lentamente, numa espécie de cortejo fúnebre ou procissão de tolos.

Passagem: A Rita e o Tiago têm de sair antes dos outros! Provavelmente não será necessário pois os narigudos sairão antes dos dialogantes. Fica por momentos o palco vazio só com vídeo. A um momento certo dá-se a aparição. Desaparece o vídeo. Entram da direita baixa. Saem por onde entraram.

Interlúdio de vídeo.

4ª. Cena - paisagens – A mulher sem pernas vem colher os livros da árvore no meio de uma grande ventania.

Actores: Tiago e Rita.

Figurinos: Vestido comprido para a Rita. O Tiago deve ir vestido de cavalo? Ou de asno? Ou como um homem que carrega a sua donzela?

Cenário: Mantém-se o cenário anterior.

Adereços: Um jarro de água.

Ambiente sonoro: Silêncio.

Duração: 3 minutos.

Passagem: O Quixote/Galante entra da esquerda baixa, sobre a cena da dama sem pernas. Os pássaros entram da direita alta em bando.

5ª. Cena - paisagens – Entra o dom Quixote e no meio do palco desce-lhe uma montanha de livros sobre ele que o soterra. Entram um bando de pássaros, que esvoaça à volta dele. Ele emerge das trevas, e quer fazer um ritual que chame a Dulcineia. Os pássaros acompanham-

no e como estão muito próximos começam a chateá-lo e ele enxota-os. Passado um tempo não consegue livrar-se deles e tira as calças e mostra-lhes o rabo. Eles afastam-se, ficam perplexos e atiram-lhes os livros ao rabo. E apontam-lhes o dedo. Aproximam-se dele e tiram as calças. Ele fica assustado, e começa a fugir. Eles perseguem-no num círculo e ele cai; eles tropeçam e caem todos espalhados pelo centro do palco. Adormecem e começa uma música celestial. Eles cegos levantam-se e procuram-se. Formam pares e em simultâneo saltam para o colo uns dos outros e dançam para a saída. O Quixote fica sozinho. Os outros saem. E ele fica ainda mais sozinho.

Actores: Galante e Ana, Bárbara, Miguel, Rui, Teresa e Xana.

Figurinos: Um figurino de DQ descamisado para Galante e para os outros: camisas longas, ceroulas, meias, cuecas largas, de forma a poderem despir as partes de baixo e atirá-las pelo ar.

Cenário: Bucólico e primaveril. Louco e erótico.

Adereços: Livros que descem do céu e espada e livros pássaros.

Ambiente sonoro: Os sons do vento nas rochas, nas montanhas. A condizer com o cenário. No momento da dança final é necessário um tema especialmente flutuante e musical/melódico.

Duração: 8 minutos.

Passagem: O palco esvazia-se novamente e entra o vídeo. Logo após entra a Rita.

6ª. Cena - paisagens – A cena quixotesca da Rita. Até o Rocinante se começa a passar e já não sabe se quer viver ou morrer. Ou então foi o António Damásio que entrou nesta estória e espetou uma espada no cérebro do Rocinante para poder escrever mais um best-seller.

Actores: Rita.

Figurinos: Uma saia e a cabeça do cavalo com a espada espetada entre os olhos.

Cenário: Águas, mares, praias, quente.

Adereços: A cabeça de cavalo e a espada.

Ambiente sonoro: Mais uma vez um ambiente étnico. Andaluzia mourisca. É muito importante a força deste momento.

Duração: 2/3 minutos.

Vídeo: Nesta cena haverá vídeo em fundo.

Passagem: Num ritual muito solene vem um de cada vez colocar-se no palco, sem simetria aparente. Temos que estudar a movimentação da Rita. Deve ser basicamente marcial, repetitiva, equina. Uma dança de morte. Aos borbotos, aos tropeções que se vai ligando com o cerimonial da cena das espadas. A Rita fica em palco durante a cena seguinte ou volta a reentrar para ser espetada pelos gajos das espadas.

7ª. Cena - paisagens – As espadas. O rei manda e as espadas trespassam o herói. Ritual de armação de cavaleiro. As espadas que saem de dentro de água. A espada gigante. A espada e a luz. Espetar-se numa lança.

Actores: Ana, Galante, Miguel, Rui e Teresa (cavaleiros) e Rita (trespassada).

Figurinos: Parte de armaduras e figurino para ser rasgado para a Rita, que deve ser bastante bem estudado o material de que deve ser feito. Gosto de ouvir o som do pano a rasgar-se e ver o corpo da Rita ficar parcialmente despido.

Cenário: Limpo. Sem nada. Com muito vento. Inquieto.

Adereços: Espadas.

Ambiente sonoro: Respirações. Esta cena deve ser muito próxima do silêncio. Gostava de conseguir realçar o som das espadas a raspar no chão e a rasgar o tecido.

Duração: 12 minutos.

Passagem: Temos de estudar a retirada da Rita. Fica um vazio que é preenchido pela descida das Cabeças da Triste Figura.

8ª. Cena - paisagens – As onze cabeças voadoras. Esta cena é sem actores e representa uma suspensão no tempo. Um tempo de contemplação. Chuvas de cabeças com cabelos longos ondulando ao vento que descem do céu. As cabeças cortadas suspiram e choram? Uma multidão de vozes longínqua. A cabeça e os odres e os encantadores. É uma cena que antecipa o fim. Um epílogo e uma proto-história da peça, para além de representar as personagens.

Vídeo: Nesta cena haverá vídeo em fundo. Decidir o quê!?

Vento: O suficiente para agitar as cabeleiras das cabeças cortadas.

Duração: 2 minutos.

Passagem: Quando as cabeças param entram os Sanchos.

9ª. Cena - paisagens – Não precisas de cabeça, bastam pernas para andar. Açoites há muitos. As árvores dos cúis ligadas ao monstro das pernas. O Sancho cumpre? Parte da sua promessa. Mas tudo não passa de um logro. No final é o caos.

Actores: Galante, Tiago, Rui e Miguel.

Figurinos: Têm de ter umas calças que lhes caiam pelas pernas abaixo e que depois consigam tirar para fazer a coreografia. Este figurino deve realçar-lhes uma certa animalidade. Animal está-se mal.

Cenário: Agreste e vai-se tornando cada vez mais belicoso e tempestuoso.

Adereços: As árvores de plástico que servem para eles se encostarem e depois colocarem atrás das costas para fazer o monstro das pernas.

Ambiente sonoro: Deve acompanhar o crescendo da cena. Selvagem.

Duração: 12 minutos.

Passagem: Os Sanchos devem sair do palco aos empurrões. Os dois dialogantes entram como? Ainda não sei.

10ª. Cena - cruzamentos - mortes e reticências – Esta cena concentra de novo tudo o que já foi dito e feito. O texto aqui concentra a ideia de jogo. As duas personagens alegram-se e entristecem-se sem nexos. Jogam com as palavras e os actos. Deve claramente dar a ideia que os dois conheciam o desfecho e ao mesmo tempo o ignoravam, lutando para passar o tempo de uma forma que nenhum deles confessa. O texto deve ser dito com grandes intervalos entre sequências de falas e muito pausada/pesadamente.

Actores: Eu e Mónica.

Figurinos: Os mesmos.

Cenário: Um espaço interior, fechado, pequeno, sufocante, triste.

Ambiente sonoro: Um subtil jogo rítmico.

Duração: 6 minutos.

Vídeo: Nesta cena haverá vídeo em fundo que se prolonga.

Passagem: Sobre esta cena vão rolando pedras que rodopiam no espaço e se paralisam. Ainda com os dois dialogantes em cena, entram os outros com pedras na cabeça. É necessário atenção para que o som das pedras não se sobreponha ao texto.

11ª. Cena - paisagens – As pedras rolam sem que se veja como. Pedras brancas e pedras negras. As pedras na cabeça e nos pés. Uma paisagem lunar. Equilíbrios e desequilíbrios. As pedradas que voltam, as pedras que rolam. Umas caem, outras não. Testemunhos. A passagem das pedras. As longas trevas e os medos. É das pedras que se fazem os homens. As cenas dos velhos cada vez mais novos. As barbas nas mãos e os véus.

Actores: Ana, Bárbara, Galante, Miguel, Rita, Rui, Teresa, Tiago e Xana.

Figurinos: Estes figurinos deviam ser frágeis, ondulantes. Véus.

Cenário: Frio, muito frio, gelado. Farrapos de fumo parados no ar.

Ambiente sonoro: Os sons do vento nas rochas, nas montanhas.

Descrição da acção: Tenho máscaras, vozes e gritos para finalizar; verticais com equilíbrios

e paragens, rastejar de costas com respirações, encostar de cabeças, cenas em paralelo, mãos na cara, murmúrios, paralelos com os braços, pedra nas costas em vez de cabeça, atirar a pedra ao homem invisível, bater com as pedras em dessincronia, pedras na barriga. Esta cena tem de ser marcada. Entram pedras durante a cena toda até ao fim. Quando param as pedras termina o espectáculo. Fica ainda o vídeo por uns momentos.

Duração: 20 minutos.

*Vídeo: O vídeo entra sobre os momentos finais. Nalgum lugar... Éramos todos nobres cavaleiros, a atravessar mundos apanhados num sonho. Vale.*⁵⁷⁴

Nesta peça determinámos a sensação de que procurávamos fazer um movimento para dentro do teatro. Procurámos ser institucionais e radicais. Estar à margem e em simultâneo dentro do sistema. É um movimento doloroso e impossível de sustentar. Daí as referências à relação entre a performance e o teatro. Nesse sentido de duplo movimento também o espectáculo está prenhe de diálogos entre o autor e os intérpretes performers, entre os muitos outros interiores de que cada criador ali é feito. O efeito de desdobramento é caleidoscópico. Existem por isso dois tempos que são mencionados e compreendidos de forma evidente – um tempo interior e um tempo exterior – que nem sempre andam em sincronia. Esta imagem surge também expressa nas várias menções aos corpos fragmentados e, neste caso concreto, aos corpos sem cabeça. No final refere-se que para andar apenas se necessita de pernas – não é preciso ter cabeça para nos movermos de um lado para o outro. A ideia de falso, de artificial, de duplo que se move entre o real e o imaginado, entre a verdade e a mentira, está sempre presente. Veja-se, por exemplo, o facto de até o intervalo surgir como um falso momento.



Fig. 99.
Sequência fotográfica
de performance
DQ,
fotografias de
Ricardo Nogueira Mendes,
2001.

⁵⁷⁴ *Idem.*

Os ventos novos e os velhos ventos

Um dos elementos que junta a magia e a tecnologia é o vento. O vento surge neste espetáculo como algo que agita um mar interior, intangível, inacessível aos olhos e à percepção mais direta do mundo. O vento vai e roda, move-se por dentro e por fora. O vento está também muito associado às menções da luz e aí se conjuga a necessidade de o ver e de lhe dar forma e densidade real. O vento surge por vezes como uma maré, como livros que voam, como instabilidade e mudança incontrolável. Há ventos rápidos, incontroláveis, ciclones, vendavais, aragens, brisas calmas, fumos, corpos e roupas espalhadas que sofrem a pressão e a influência desses ventos emocionais e naturais. Contudo, o vento, claramente associado aos moinhos, está relacionado com umas máquinas enormes que existiam na peça e que funcionam como ligação à magia, às tecnologias e à investigação científica, mas também aos brinquedos. Aos brinquedos gigantes de uns meninos ou “crianças novas” que se vão diluindo e desaparecendo ao longo da peça. Ao vento estão também associados os narizes e a necessidade de respirar.

Corpos e livros

A ideia de um corpo associado a um livro é outra das imagens que percorria longamente a peça. Cada livro era um fragmento, uma parte de um corpo. Havia menções a pessoas e a corpos que se transformavam em palavras por atos de pura magia e alquimia desconhecida. Havia também na peça um homem que era banhado depois de ser despido e mergulhado numa tina que era um chapéu de metal gigante virado ao contrário. Esse homem, depois de ser banhado, era coberto de folhas de livros arrancadas de vários volumes que estavam espalhados pelo espaço⁵⁷⁵. O homem depois de ficar coberto pelas folhas dos livros, com palavras e desenhos, vagueava perdido pelo palco durante uns minutos solitariamente, completamente cego.

Mas os livros são como os corpos e nunca se sabe o que pode sair de um livro nem o que para lá pode entrar. Para isso temos de nos aproximarmos dele, de o manusear e de nos deixarmos seduzir e entrar. Esse é mesmo o ponto de partida da obra de Cervantes. O poder dos livros sobre a mente e o corpo de quem os lê. Na peça quando os corpos se cortavam saía de dentro deles sangue azul e essa era uma imagem de fim, mas também de recomeço das coisas. Essa dupla força estava muito presente em todos os momentos do espetáculo. Havia cavalos que não sabiam se queriam viver ou morrer. Havia corpos trespassados por espadas

⁵⁷⁵ Uma curiosidade: quando fomos comprar os livros para usar como adereços cenográficos na peça, encontrámos um alfarrabista que tinha um prédio de cinco andares literalmente cheio de caixas de livros. Era uma visão de outro mundo que até hoje ficou impressa no meu inconsciente e que agora regressou.

que continuavam teimosamente a viver e a sobreviver. Portas onde alguém batia e ninguém ia abrir. Os textos tornavam-se jogos de palavras que ameaçavam os sentidos do corpo e se tornavam ritmos e lengalengas infinitas – como correntes de pessoas que se afastavam pelo tempo dentro.

Pedras na cabeça

As imagens do espetáculo estavam impregnadas de referências inconscientes, de poderes ocultos e ressonâncias de outras imagens que se reconheciam, mas que não se sabia exatamente de onde vinham ou o que significavam. Eram imagens cifradas, hieróglifos por decodificar, dos quais se desconheciam os códigos exatos e precisos. A última sequência de imagens tinha uma força e importância especiais e foi muito comentada na época pela sua estranheza quase lunar. Era uma cena onde durante um longo período o palco ficava vazio e pedras iam sendo atiradas por forças invisíveis para dentro do cenário. Não havia sequer uma rajada de vento, a mais pequena brisa que fosse. O mundo parecia ter emudecido e paralisado, apenas as pedras se conseguiam mover. O som das pedras contra o chão estava amplificado e todo o ambiente parecia extraído de um sonho irreal. Entre o sonho e um ligeiro pesadelo. Depois de uma longa entrada das pedras que povoavam o chão do palco, surgiam os atores com vestidos femininos muito esvoaçantes e de novo o vento se impunha. Cada um dos atores trazia uma pedra que ora acariciava, ora colocava na cabeça, o que lhes dava um andar hirto de estátuas em movimento. Lentamente ia subindo o vento, a luz e um fumo espesso saíam de dentro das máquinas quase cobrindo toda a cena e o palco voltava a ser inominável, tornando os corpos de novo invisíveis. No final esta tempestade acalmava e os atores ficavam em palco como estátuas. O espetáculo terminava com o desaparecimento da luz e o escurecimento total de cena.

Outros comentários

Ainda realizámos mais uma ou duas obras com o grupo OLHO. Nomeadamente, uma, que se chamava apropriadamente *Bater no fundo*, e que fizemos mais tarde já de forma individual com a criadora Lúcia Sigalho (1964). Recuperámos, então, um monólogo de Dom Quixote que havíamos feito na primeira parte dessa obra aquando da sua interpretação pelo OLHO – uma espécie de requiem para aquele tempo. A Lúcia Sigalho fazia um outro monólogo dentro de uma caixa de madeira que era também uma recuperação de uma outra performance dela. Estava vestida de carne de vaca, com um figurino feito de costelas de

boi, e o texto que usava era uma montagem de um texto da *Gaivota*, de Tchekov⁵⁷⁶, sobre a atriz que regressa a casa, para ver o seu passado já impossível de alcançar. Na segunda parte dessa obra fizemos um dueto com duas caixas de cartão gigantes que se moviam em cena sozinhas. Duas marionetas quadradas e brancas gigantes connosco dentro que se moviam de forma imperecível para os espectadores, enquanto se escutava um texto em *off*. Era de novo uma paisagem interior de um exterior vazio e sem vida. O texto falava vagamente de objetos que desejavam ser humanos e que não o conseguiam.

Depois desta fase veio um longo período de trabalho individual que se mantém até agora. É dessa parte que vamos agora falar a partir de uma seleção de obras.

1.3.5. *Special Nothing/Especial Nada*



Fig. 100. Imagens videográficas de performance *Special Nothing/Especial Nada*, performer Anton Skrzypiciel, vídeo de Edgar Alberto e João Dias, 2003.

Especial Nada foi um espetáculo que marcou o começo de um novo ciclo de trabalho e de criação. Foi a primeira criação após a ligação ao grupo OLHO se ter desfeito, tendo

⁵⁷⁶ *A Gaivota* é uma peça de teatro do dramaturgo russo Anton Tchekhov (1860-1904). A peça foi estreada pela primeira vez em 17 de outubro de 1896. Apresentada pelo autor como uma comédia foi ganhando um tom de tragédia ao longo dos tempos. O próprio Tchekhov chamou-lhe “uma comédia, três papéis de mulher, seis para homens, quatro atos, uma paisagem (vista para um lago), muitas conversas sobre a literatura, um pouco de ação, um toque de amor”. Tchekhov começou a escrever *A Gaivota* em outubro de 1895. Em dezembro de 1895, leu o texto a amigos, atores de teatro em Moscovo. O diretor do teatro, Kors, também presente, disse: “meu caro, isto não é para o palco!”. Tchekhov ficou surpreso e reescreveu a peça. Informou-se sobre pormenores técnicos de encenação com Vladimir Nemirovic-Dantchenko. Em agosto de 1896, a censura (todas as obras culturais na Rússia eram censuradas) dá-lhe carta livre. Nina e Trigorin as duas personagens principais da peça baseiam-se em personagens reais que o autor adaptou para a sua obra.

sido realizada em nome próprio. Aí se conjugaram as relações com a tecnologia vídeo, a música, a dança, a mímica, o canto e, acima de tudo, um novo aspeto marcante que foi a escrita deliberada para uma personagem. É uma história que parte de uma biografia mas cruza várias narrativas e é passada numa zona secreta do ser que protagonizava a obra. Havia várias ressonâncias de obras de artistas plásticos e de discursos cinematográficos, mas também referências literárias cruzadas, como seja *A Metamorfose*, de Franz Kafka⁵⁷⁷ com *Os Diários de Andy Warhol*⁵⁷⁸ e o seu livro *A Minha Filosofia de A para B e de B para A outra vez*⁵⁷⁹.

Nesta peça a relação com o inconsciente estava muito evidenciada no ambiente de sonho, de isolamento e de espaço interior onde o protagonista habitava e toda a ação se desenrolava. Era aí que o protagonista, todo vestido de branco, falava, comia, dançava, cantava e desesperava fruto de alucinações e visões que o assaltavam. Tratava-se de uma performance que nos mostrava o próprio interior do sonho e aquilo que se passava no mais íntimo de alguém quase na fronteira da vida e da morte. Apenas um criado, que era uma sombra, uma visita que o ajudava a sobreviver naquele mundo, se movia e demonstrava alguma outra parcela de vida. A personagem principal, não tem a mínima expressividade, age como se já estivesse morto ou se não estivesse ali presente.

A internacional dos sonhos

Uma outra vertente com significado foi a internacionalização do trabalho que trouxe impactos até então menos reverberantes. Desde o começo que este aspeto era para nós

⁵⁷⁷ Em *Metamorfose*, Franz Kafka descreve um caixeiro-viajante, de seu nome Gregor Samsa, que abandona suas vontades e desejos para sustentar a família e pagar as dívidas dos pais. Um dia Gregor acorda metamorfoseado num inseto monstruoso parecido com uma barata gigante. Gregor não se preocupa com a sua transformação, mas sim com o facto de estar atrasado para o trabalho. Quando Gregor, após muita dificuldade, consegue abrir a porta, todos se assustam, o seu pai, a sua mãe, inclusive o gerente da sua firma que tinha vindo saber das razões do seu atraso e que sai a correr quando o vê. O pai, o Sr. Samsa, avança contra o filho transformado em inseto forçando-o a entrar de volta no quarto atirando-lhe laranjas. Após esse episódio Gregor foi banido da família que o rejeita e apenas em alguns momentos a sua irmã mostra uma certa compaixão. No decorrer da história o autor narra as angústias de Gregor que vai ouvindo impotente a sua família a discutir entre si como se sustentar, já que o seu único rendimento desaparecera com a sua transformação.

⁵⁷⁸ De 1976 até sua morte em 1987, Andy Warhol telefonava todas as manhãs para a escritora Pat Hackett, sua amiga e colaboradora, e relatava os acontecimentos das últimas 24 horas: onde tinha ido, o que tinha feito, quem tinha visto e o que achava de tudo isso. O relato que começou despretensiosamente, com o passar do tempo transformou-se no diário mais sincero e compulsivo já escrito por uma personalidade deste século. Após a morte de A.W., *Diários de Andy Warhol* foi organizado e publicado por Pat Hackett.

⁵⁷⁹ A versão original de *A Filosofia de Andy Warhol* foi lançada pela primeira vez em 1975 e revirou, como nenhum outro tipo de publicação, os meandros da vida o artista plástico mais icónico dos últimos cinquenta anos. Nas quase trezentas páginas do livro, Warhol teve toda sua vida devassada e revelados os principais medo e calafrios escondidos na pele de um homem cuja personalidade era tida como forte e inabalável. Apesar de ser assinado pelo próprio Warhol, o livro foi escrito por sua secretária, Pat Hackett, uma amiga, Brigid Berlin, e um ex-editor da *Interview*, Bob Colacello.

importante – uma certa visibilidade internacional, mas também uma confrontação com os outros fora do círculo mais próximo de contactos. Esta obra teve, assim, um percurso que lhe trouxe um alargado leque de comentários críticos e de referência, principalmente em França e em Inglaterra. Desde o começo do nosso trabalho a exposição internacional fez parte de um desejo inconsciente que se vem materializando e trazendo influências mais vastas. Incluindo-se zonas do inconsciente que desaguam nas confluências do que as práticas da performance reclamam para si mesmas. E que são determinadas historicamente pela rejeição de um teatro de ficção e de representação que separa o espectador do palco. Práticas performativas que solicitam a participação da audiência, modificando os sistemas de representação, e alterando os seus contextos, deslocando-os. As práticas performativas, muito para lá das práticas teatrais, experimentam relações que implicam com frequência o abandono dos locais tradicionais e institucionais do teatro ou a sua recorrente reformulação. Estas práticas, no entanto, supõem alguma submissão ou aproximação às técnicas e modalidades de representação que são herdadas das estruturas teatrais. Um teatro que é também de *per si* raiz deste desenvolvimento da performance. Só em casos mais extremos se propôs o abandono completo de uma conexão íntima ou distante entre teatro e performance⁵⁸⁰. As relações entre teatro e performance estão diretamente imbrincadas numa necessidade de reconstruir a história, o que leva a um movimento de reencenação de performances e de acontecimentos ligados à sua história. A recuperação de fotos, escritos, testemunhos, partituras e outros tipos de protocolos, descrições técnicas e filosóficas ou estéticas, planos, desenhos, e antigas gravações em vídeo tornaram-se parte da recuperação de uma “história perdida” da performance. Ou, talvez seja mais exato dizer, de uma “história inexistente”, visto a performance até então se considerar única e irrepetível enquanto objeto. A arte de refazer a sua própria história afasta-a do teatro. Este deixa os textos de autor como mecanismos e estruturas sobre as quais assentam a sua própria história. A performance, por sua vez, começou, desde há uns anos, a preocupar-se com esse facto e a querer criar traços que se mantenham dentro dos parâmetros de verdade, vida e experiência que marcam a sua ontologia. Mesmo que esta assente sobre uma ideia intransponível de “*não repetição*”, como afirma Peggy Phelan⁵⁸¹, sem a qual a relação com a vida e a experiência única e singular estão condenadas a ser uma representação de um momento ou tempo já vivido ou experienciado. É sobre este mesmo aspeto e perspetiva que pode ser considerada a reencenação levada a cabo por Marina Abramovic com as suas *Seven Easy Pieces*⁵⁸².

⁵⁸⁰ Veja-se o caso dos *happenings* que Alan Kaprow propõe no começo das suas teorizações mencionado por nós na Parte 1, cap. 2. Sobre este assunto veja-se, ainda, por exemplo, o artigo de Christophe Kihm, “Performance in the Age of Its Re-enactment”, *Artpress*2, 21 de novembro de 2007 (dedicada ao tema “*Performances contemporaines*”).

⁵⁸¹ Phelan, Peggy, *Unmarked: The politics of performance*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1993, 2001.

⁵⁸² Marina Abramovic levou a cabo este conjunto de reencenações de performances dentro do grupo que a própria fundou, e do qual se diz curadora, o *International Performance Group* (IPG), por vezes designado como *Independent Performance Group*.

As metamorfoses do sonho

Este aspeto particular da história da performance vem a propósito do nosso trabalho *Special Nothing*, o qual procura recuperar e reencenar um programa de televisão de Andy Warhol, do qual deixou várias menções e indicações, mas que nunca chegou a realizar. Sobre esses textos justapusemos *A Metamorfose*, ou os seus reflexos e imagens interiores deixadas em nós, de Franz Kafka (1883- 1924). Nesse particular esta nossa obra é uma clara alusão aos processos do inconsciente e de como eles se podem manifestar de formas inusitadas no corpo e no ser. Para falar dela socorremo-nos de um conjunto de textos que lhe fizeram referência e que a ilustram de forma mais correta do que o nosso próprio testemunho. O primeiro desses artigos foi escrito pelo jornalista francês Fred Kahn na revista *UBU* em 2004 aquando da apresentação da performance em Marselha no *Festival Informelles*.



Fig. 101.
Imagens
videográficas
de performance
Special Nothing/
Especial Nada,
performer
Anton Skrzypiciel,
vídeo
de Edgar Alberto
e João Dias,
2003.

“The Metamorphosis of Andy Warhol

by Fred Kahn

Combining the universe of Franz Kafka with that of Andy Warhol might sound like a pointless and impossible gamble. It's precisely at the fringe of the absurd and the unthinkable that João Garcia Miguel has constructed his theatrical universe.

For almost fifteen years now, this radical artist has practiced a hybrid theatre and asserted his alternative concept of globalization. He has, as a result, established an invigorating line of work, between the spectacle of society of spectacle. João Garcia Miguel is an artist of globalization. His work is an attempt to render a clear transcription of the individual's global existence, by which we can understand a being interconnected with others in multiple ways who live in a global environment open to infinity of influences, one vaguer than the other. It goes without saying that João Garcia Miguel cannot be reduced to one place. The attraction that his country of birth, Portugal, has on him is only one parameter among many others forming a complex artistic identity. That said, environment a non-negligible contextual indicator. (...) João Garcia Miguel has presented his work in the southern French city on two occasions (the first in 2001). For the 2004 festival he staged his most recent production,

Special Nothing – the television show (that Warhol always wanted to do...). (...) *He is therefore a man that proceeds by multiplication and not by dispersion. His career has been atypical to say the least; one could erroneously consider it as chaotic, on the contrary, however, it shows incredible constancy in the quest for a singular poetic language.*

Unfit for theatre...

(...) *With sound, images, symbolic objects, time, space and, of course, the bodies of the actors, he created an unstable fictional universe which blended with the real, producing a distortion, a breach, between performance and awareness of the world.*

The mechanism that he set in motion is too precise to be performance alone and too uncontrolled to content itself with the traditional framework of the theatre play. But João Garcia Miguel was not naive. He knew that to progress, he had to tame his instincts. While refusing to bridle his intuitions, he attended university to study the techniques and history of performance arts. Today, he is in the process of acquiring a Masters in theatre studies. A knowledge that does not bring him certainties, but which enables him to dig more precisely in unknown territories. As a result, he is less dispersed in the effects he produces, which, while certainly efficient, were a little vain, and he can refocus on the essential, that is to say establishing links between sensations, which in theory are incompatible.

Artificial art

His overflowing style still has nothing minimalist about it, but it is becoming more honed down, more limpid also. In his latest production, he leaves the process of collective creation behind somewhat, now feeling the need to control all the parameters. 'For Special nothing, I worked with a musician and a video artist, but the contract was clear: I had made up my mind only to use what really seemed necessary to me'.

As always with João Garcia Miguel, the initial idea seems unfeasible. While working on a project around Kafka's Metamorphosis, by chance he came across Andy Warhol's Diaries, My philosophy from A to B and vice-versa. 'His work didn't touch me particularly, but in this book I found brilliant material for a dramatic play. I decided to project this material on Metamorphosis. There are points of convergence between the two universes. The idea of transformation, fragmentation, obsession.' Obviously, João Garcia Miguel's main aim is not to create a synthesis between these two worlds. Rather, he lets them cohabit, enter in resonance with each other or contradict each other. In fact, in Special Nothing, there is very little mention of Metamorphosis and yet the work regularly evokes it, like a subtle nuance in the background of a painting. The character, performed with great brio by Anton Skrzypiciel, also collides with the falsely transparent walls of an existence that he cannot manage to get to grips with. He is lucid, but a prisoner of a universe which, once created, is completely out of his reach.

As for the figure of Andy Warhol (even if the blond wig is there, screwed onto the actor's skull), it does not refer to the historical character. It is the recurrent element of a play within the play effect of the performance. We know that for his New York artist daily life was the source of a vast theatre of vanities. He managed to transcribe, in a highly contemporary language, to what extent the perception of reality kept us trapped in a world of artefact. Hence the absolute warholdian observation: 'Everything is more or less artificial. I don't know where the artificial stops and the real begins'. Faithful to the spirit of this formula, João Garcia Miguel doesn't show us Andy Warhol, but Mr. Wha Wha, one of the numerous possible ghosts of his memory.

Duped by an Illusion

Special Nothing is much more than a biographical exercise, it is a fully fledged theatrical act. The unity of time is given by the biological limit, a space between life and death, where the protagonist struggles. The unity of place is more uncertain, since several levels of conscience coexist within us. The room where our “hero” finds himself is just as much the inner kitchen of the soul as an ambiguous physical territory in which, each in turn, solitude and the human sociability are revealed.

As for identity, it is totally indefinable, because we exist first of all through the other’s gaze. The mirror effect is incessant, in the set design, in the actor’s performance and in the text: ‘People are always calling me a mirror and if a mirror looks into a mirror, what’s there to see?’, states the person who, on stage, calls himself Mr. Wha Wha. Would it suffice therefore to change the terms of the contract for all of our convictions to be turned upside down or against us? ‘I like to be the right thing at the wrong space and the wrong thing in the right space’.

The actor thus oscillates between being and appearance, and questions, with a touch of derision, his fictional status... And therefore ours too. Are we duped by a game where lies and tall tales are presented as such, as driving forces of drama?

The narrative thread is coherent while allowing for digression. João Garcia Miguel invents in this way a mathematics of the stage where the shortest distance between two points is by a detour. He develops a palette of sensations as others use colour, but in a movement of incarnation. Because the motives he has created pass through a being of flesh and blood and bring him right to the limits of his humanity. ‘If you are looking to my secrets look at my space face...’⁵⁸³

Este texto toca muitos dos pontos que se tornaram axiomáticos neste começo de uma nova fase dos nossos trabalhos: a metamorfose do corpo e dos seus sentidos; a transformação enquanto poder de abertura ao mundo; a derisão dos sentidos narrativos; o impossível de conjugar (entre materiais e matérias aparentemente distantes e paradoxais); o absurdo; a construção de universos onde a representação e a presença são essenciais e fazem parte de estratégias de criação de processos históricos (nos quais os elementos biográficos tomam uma decisiva importância); a existência individual pressionada por uma coletivização normativa excessiva; a conectividade com os outros; a multiplicidade de influências que implica uma constante reencenação dos atos deixados e testemunhados no passado; uma arqueologia do caótico vivido; uma poética singular, próxima de uma linguagem relacionada em primeira instância com o corpo e que distorce o real, produzindo um universo performativo que se interpõe e traz uma consciência acrescentada do mundo; uma ideologização do momento e do instante da vida e da experiência que se baseia no encontro, no contacto entre corpos e que tem como fundo uma doutrina performativa que entronca no ato único, no aqui e agora irrepitível, na intensidade vital do instante vivido, que inibe a possibilidade de repetição e de reapropriação de uma teatralidade recuperada, ainda que renovada. O controlo dos instintos, através de um exercício técnico revalorizado, implica uma sobrevalorização das

⁵⁸³ Khan, Fred, em *UBU – European Stages* – n.º 33, outubro de 2004, pp. 52-53.

intuições e dos processos de apreensão de uma outra história que se situe fora da história comum. A manutenção de uma insegura incerteza como matriz e força permite caminhar nos caminhos abertos que houver, estabelecendo ligações e passagens entre sensações e emoções incompatíveis. Mais do que investir na criação de sínteses, estamos interessados em justapor, contrapor, fragmentar e opor universos que se liguem e se reflitam de formas surpreendentes e inovadoras nas suas relações e contradições. Os universos que criamos tornam-nos prisioneiros e limitam os avanços e os passos noutras direções. Tudo se torna rapidamente artificial e a distância que nos separa do real aumenta a cada nova descoberta ou invenção que se realiza.



Fig. 102. Imagens videográficas de performance *Special Nothing/Especial Nada*, performer Anton Skrzypiciel, vídeo de Edgar Alberto e João Dias, 2003.

Os outros como espelho

Por isso os efeitos de espelho do real e do artificial sucedem-se uns sobre os outros de forma que quase se anulam, sendo o regresso ao corpo a possibilidade mais capaz de conter em si alguma verdade enquanto experiência do mundo. As mentiras tornam-se verdades e as fábulas são parte de um sistema que aprisiona e que nos mantém interligados com as forças de uma narrativa dramática. É necessário abrir espaços para a digressão da imaginação e da intuição que acedam ao “outro lado” de onde partimos e aonde regressamos amiúde, ou seja, ao inconsciente. É por essa razão que o ponto mais próximo, mais passível de unir dois lados de uma questão, é aquele que se conquista fazendo desvios que abram outras e novas perspectivas. Desvios que se afirmam num constante movimento de invasão do corpo que passa através da carne, dos ossos, do sangue e das suas batidas e que nos conduzem como tambores aos limites das nossas impossíveis humanidades – e aos espaços de desumanidade de que somos também feitos.

Dado o combinado de referências ser vasto, transcrevemos excertos de algumas de várias fontes. Pretendemos, assim, abrir um espaço às opiniões de terceiros sobre as ideias

trabalhadas e o modo como foram recebidas e apreendidas por aqueles que testemunharam a obra.

Críticas de Jornais Internacionais:

*“Psychedelic visual projections and a hypnotic text combine in this UK premiere based on the life and work of Andy Warhol, whose anti-aesthetic and wilful contradictions find expression in a piece that flirts with nothingness and the destruction of art. Perversely beautiful.”*⁵⁸⁴

*“Portuguese writer/director, João Garcia Miguel takes quite a different approach to Kafka’s work. In Special Nothing (4 stars), Kafka is merely mentioned in passing – here the main emphasis is American artist, Andy Warhol. Donning a comedic blond wig, Anton Skrzypiciel switches between nervous showman and droll artist with aplomb. And in between the plentiful laughs we see a man slowly unravelling in disturbing and poignant detail.”*⁵⁸⁵

*“Special Nothing is quite simply a fabulous blast. A blast from the talismanic past, too, with Anton Skrzypiciel nesting his head inside Andy Warhol’s freak wig and inside his restless, scatter-gun thoughts and behavioural tics. The title refers to the TV show that Warhol always wanted to make, but didn’t. A show where those who were famous for nothing, beyond being famous, would roll up to be interviewed, even though they had nothing to say worth listening to. As a concept, it’s chilling in its prescience and would, no doubt, find a niche on the screen today. It’s also the inspired springboard for a fascinating window into creative processes and what constitutes ‘art’. Writer/director João Garcia Miguel pays genuine homage to Warhol, and his observational insights, by having Skrzypiciel first appear as a performer in search of a show. And, since he can never come up with any ideas of his own, why not try inhabiting the persona of someone who made his own public life a performance? Wig on, and Skrzypiciel erupts into full wah-wah, blah-blah mode. The anecdotes flow, the manipulative temper reaches shrieking pitch – Miguel Borges’s patient heightens the comedy with his deadpan efficiency – and what emerges is a sense of someone trapped, bored even, by his own projected image. Meanwhile a back wall of white boxes shows projected images – of us, of Warhol’s work – in what builds into a stunning visual installation. Special Nothing – outstanding in every way.”*⁵⁸⁶

“WATCHING Special Nothing you experience something of an identity crisis. First, you feel like an audience member. Then, as actor Anton Skrzypiciel steps up to the microphone, speaking in hushed tones, you feel like a confidante. Finally, when your face appears on a giant screen for 15 long seconds, you feel like a slightly ridiculous performer.

Not that it comes as a surprise, having been accosted by a man with a camera on your way in. The 15 seconds is a (merciful) skewing of Andy Warhol’s theory that everyone will be famous for 15 minutes. Warhol, it transpires, was often misquoted – something the avant-garde artist found ‘fun’. We learn this, and much more, as Skrzypiciel swaps between playing a nervous performer and Warhol himself.

Pulling on an ill-fitting blonde wig, he slips into Andy mode, relaying stories in an American

⁵⁸⁴ Stage magazine, agosto, 2006. Excerto de artigo crítico sobre peça *Special Nothing*, por ocasião da apresentação no Edinburgh Fringe Festival.

⁵⁸⁵ The List, agosto, 2006. Excerto de artigo crítico sobre peça *Special Nothing*, por ocasião da apresentação no Edinburgh Fringe Festival. Neste caso o espetáculo era apreciado com 4 estrelas em 5 possíveis.

⁵⁸⁶ Brennan, Mary, em THE HERALD, agosto, 2006. Excerto de artigo crítico sobre peça *Special Nothing*, por ocasião da apresentação no Edinburgh Fringe Festival.

twang. The inner thoughts, theories and downright manipulative behaviour of Warhol, as documented in his diaries, form the basis of *Special Nothing*. Beyond the biographical element, however, lays a show about the creative process. Skrzypiciel plays an artist in waiting, a Warhol wannabe searching for that illusive 'great idea' nobody's ever done before. Helping him is straight man sidekick Miguel Borges, whose deadpan response to Skrzypiciel's snappy demands is increasingly humorous.

A backdrop of large white boxes serves as both set and canvas. Repositioned around the stage by Borges into a variety of structures, they represent several locations before finally acting as a screen for images of Warhol's work. Named after the TV show Warhol always wanted to make but never did, *Special Nothing* is the brainchild of Portuguese writer/director João Garcia Miguel.

He and Skrzypiciel fill the show with humanity and a great deal of humour, while their hilarious use of new potatoes should be reported to the greengrocer's union."⁵⁸⁷

Visões psicadélicas, textos hipnóticos com base em elementos biográficos. Um tema de fundo que interroga os objetos artísticos e o próprio processo criativo. Alguém que muda de identidade, procurando revelar-se através de muitos outros que retira de dentro de si, numa contínua metamorfose. A introdução do espectador dentro do próprio espetáculo. Tudo isto são temas que remetem para uma condição performativa e aproximam o lado invisível das coisas da superfície visível. Era o próprio Warhol que dizia que debaixo da superfície não existia nada, recusando teimosamente o inconsciente e a sua importância – o que é uma contradição e uma provocação.

As irreais realidades reais



Fig. 103. Imagens videográficas de performance *Special Nothing/Especial Nada*, performer Anton Skrzypiciel, vídeo de Edgar Alberto e João Dias, 2003.

Este trabalho foi para nós também um momento de dúvida metódica, em que as questões do inconsciente se tornaram elas próprias menos evidentes e foram postas à prova. Era com essa banalidade tornada importante e matéria artística que aqui nos debatíamos. Uma utilização do “outro lado” das coisas que afinal pareciam não ter profundidade nem “outro

⁵⁸⁷ Apter, Kelly, em *THE SCOTSMAN*, agosto, 2006. Excerto de artigo crítico sobre peça *Special Nothing*, por ocasião da apresentação no *Edinburgh Fringe Festival*. Neste caso o espetáculo era apreciado com 4 estrelas em 5 possíveis.

lado”. Como se a máscara e o mascarado tivessem o mesmo rosto. Como se a superfície fosse igual ao fundo.

«Quinze minutos infinitos

Alexandre Melo

Andy Warhol é talvez o autor que melhor corporiza a deslocação histórica do estatuto da prática artística, sob o impacto de algumas das mais decisivas transformações civilizacionais ocorridas durante o século XX: a tendencial globalização da economia de consumo de massas; a dinâmica de alastramento do “império da imagem” com capital em Hollywood e presença em todas as televisões espalhadas pelo mundo; ou a explosão das culturas juvenis, urbanas, marginais, que desde o fim da II Guerra Mundial vieram abalar de forma irreversível a mítica paz das Belas Artes. É na imensa diversidade de conexões sociais e culturais da sua obra que podemos encontrar a explicação para o facto de os quinze minutos de fama de Andy Warhol parecerem tender, cada vez mais, a tornar-se eternos.

1. Andy Warhol é um dos artistas cuja obra permite levar mais longe a problematização das relações entre arte e economia nas sociedades contemporâneas.

O trabalho e a carreira de Warhol – embora, neste aspecto, se lhe possam encontrar antecedentes, nomeadamente nos ready-made de Marcel Duchamp – comportam o desenvolvimento de dois processos decisivos para a instauração de um curto-circuito, por ele tornado explícito e evidente, entre a lógica da produção artística e as lógicas da circulação mercantil e mediática, em sentido amplo.

Referimo-nos ao processo que torna possível a transformação de uma banal imagem, extraída dos meios de comunicação social numa obra de arte, e ao processo que conduz à substituição do suposto talento inerente à mão do artista pela simples referência a uma assinatura – reportável ao nome e à personalidade e ao respectivo carisma. À intensidade da circulação mediática do nome corresponde a intensidade de circulação económica dos seus produtos, assim se desenvolvendo uma dinâmica tendencialmente indiferente em relação ao que poderiam ser formas únicas atribuíveis à prática do autor e às respectivas obras.

No seu livro The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and back again) o tema é abordado de forma bastante directa: “Some company recently was interested in buying my ‘aura’. They didn’t want my product. They kept saying. ‘We want your aura’. I never figured out what they wanted. But they were willing to pay that much for my it. I should try to figure out what it is” (The Philosophy of Andy Warhol: from A to B and back again, Nova Iorque, Harcourt Brace Jovanovich, 1975, p. 77).

Evoquemos também algumas outras passagens de entre as mais citadas e discutidas da “filosofia” de Warhol: “Business art is the step that comes after Art. I started as a commercial artist and I want to finish as a business artist. After I did the thing called ‘art’ or whatever it’s called, I went into business art. I wanted to be an Art Businessman or a Business Artist. Being good n business is the most fascinating kind of art” (idem, p. 92). Ou mais adiante: “Money is the moment to me. Money is my mood” (idem, p. 136).

Nesta perspectiva Warhol representaria a assumpção pelo mundo da arte, através de uma interiorização em termos da própria atitude do artista, do actual estatuto económico e mediático não só das obras de arte como de todos os bens em circulação nas sociedades contemporâneas. Nesta medida a obra de Warhol surgiria como um elemento revelador e, nessa medida, eventualmente desmistificador dos mecanismos mais gerais de funcionamento da sociedade, constituindo assim não já, é certo, uma denúncia crítica no sentido tradicional, mas um testemunho privilegiado de uma determinada realidade.

2. Julgamos que Andy Warhol pode ser visto como um dandy no quadro de uma deslocação e relocalização histórica da noção de dandismo que nos desloca do fim do século XVIII para

o fim do século XX, da Europa para os Estados Unidos, e de Londres para Nova Iorque – com passagem por Paris no final de século XIX. Esta deslocação cronológica e geográfica é também sociológica e cultural.

Na origem do dandismo encontramos um quadro histórico-cultural marcado pelo declínio da aristocracia tradicional e dos seus valores sob o impacto da entrada da burguesia capitalista na sua fase de expansão imperialista.

Na origem da trajetória de Warhol encontramos um quadro histórico marcado pela eclosão da crise do modelo de desenvolvimento capitalista do pós-guerra. O milagre económico da prosperidade e o apogeu dourado do american way of life diluem-se sob o impacto da crise económica e da explosão das culturas juvenis contestatárias e do enfraquecimento das barreiras entre culturas de elite, culturas de massas e culturas de rua.

Andy Warhol representaria então nos Estados Unidos da América, em Nova Iorque, no centro do mundo globalizado do final do século XX, a figura do dandy, entendido como aquele que pratica a máxima distância interna possível em relação aos códigos artísticos, sociais, culturais e mundanos da sociedade em que vive.

Expliquemo-nos em relação a esta noção. O Exercício da “máxima distância interna possível” em relação aos “códigos dominantes” passa pela integração e agenciamento das formas de diferença mais radicais que se manifestam numa sociedade, no caso de Warhol, as culturas marginais, drug culture, street culture ou club culture, gay queer ou underground. Mas a integração e agenciamento destas formas culturais marginais são realizadas no âmbito de uma atitude – um estilo – que não só se mantém no interior do sistema de valores dominante – o sistema deixou de ter exterior – como enuncia os valores dominantes do sistema – o dinheiro, a fama, o sucesso – com uma clarividência ao mesmo tempo cruel e tão sedutora que não podemos decidir se estamos perante uma apologia incondicional ou uma denúncia demolidora. É essa ambiguidade política uma das fontes do poder do trabalho da Warhol.

O exercício ou culto da distância concretiza-se através do recurso a elaborados métodos e processos de distanciação e indiferenciação: esteticização fria ou arrefecimento estético. De que tipos de distanciação estamos, concretamente, a falar? Falamos de distanciação em relação às convenções dos discursos ideológicos e psicológicos legitimadores das atitudes e práticas artísticas, isto é, em relação ao que era então, e até certo ponto ainda é hoje, o discurso dominante da crítica e da teoria da arte. O discurso escrito, ditado, e falado, de Andy Warhol é um dos mais originais e representativos testemunhos filosóficos do final do século XX.

Falamos de indiferenciação das referências temáticas e fontes iconográficas – latas e stars, vacas ou cifrões – com tendencial anulamento das hierarquias pré-estabelecidas de dignidade artística, correcção ideológica ou respeitabilidade social – Mao e Reza Pahlevi, Royal Queens e Queer Queens. Os elementos do processo de produção de trabalhos quase não sofreram alterações ao longo dos anos: fotografia de base, mudança de suporte, sobreposição de traços e cores, recomposição segundo princípios de repetição e alternância, fabricação de uma série. Os temas são, praticamente todos, agrupáveis sob as categorias de produtos de consumo corrente, símbolos universalmente reconhecíveis (da morte, da natureza), vedetas. A registar, um duplo movimento de nivelamento e contaminação: da excepcionalidade à banalidade, da banalidade à excepcionalidade – Marilyn igual a uma lata de sopa. Uma lógica de desdramatização. Todas as imagens de Warhol são igualmente eloquentes. Como as frases.

Falamos de arrefecimento da relação do espectador com as imagens, obtido através de processos de decepção, quer dos prazeres estéticos comuns e vulgares do grande público, quer igualmente dos prazeres estéticos rarefeitos e exclusivos das elites vanguardistas. As imagens de Andy Warhol fazem apelo ao gosto médio das massas e ao gosto sofisticado das elites, mas não correspondem exactamente aos modelos ideias nem de um nem do outro. São demasiado requintadas e frias para corresponder plenamente ao gosto das massas. Mas

são também demasiado banais e apelativas para satisfazer os padrões estéticos das elites modernistas tradicionais.

3. “Alguns críticos disseram que eu era o *Próprio Nada*, o que não ajudou muito o meu sentido da existência. Depois percebi que a própria existência também não é nada e comecei a sentir-me melhor. Mas continuo obcecado pela ideia de olhar para um espelho e não ver ninguém, nada”. “Tenho a certeza que quando olhar para o espelho não vou ver nada. As pessoas estão sempre a dizer que eu sou um espelho e se um espelho olha para um espelho o que é que pode ver?” (in *The philosophy of Andy Warhol*, p. 7)⁵⁸⁸

A menção à aura e ao seu valor – à ironia de a poder deslocar e retirar do seu possuidor –, assim como todas as outras referências ao “nada” que se personifica no artista e que vai desaparecendo, são menções ao inconsciente, que aqui estão debaixo de uma enorme crítica e desvalorização, dada dificuldade em o tornar mensurável e, por consequência, num valor económico.

Este momento foi para nós também de desfalecimento após uma separação de um trabalho coletivo que se alimentava da força e da crença na “*mão do artista*”. Esta nova fase indicia uma posição de desconfiança e de insegurança perante o nosso próprio fazer. O próprio título da performance remete para esse jogo irónico de uma qualquer coisa especial que é afinal “um nada”. Esta fase do nosso trabalho caracterizou-se por uma fragilidade que tornou necessário realçar a sensação de impotência perante um sistema que se sobrepõe pela sua força de normalização. O trabalho de Warhol serviu-nos para tomar consciência desse risco que corríamos. É, ainda, de sublinhar que foi nessa mesma época que saiu o livro de Jon Mckenzie, *Perform or Else: from discipline to performance*, a que aludimos atrás⁵⁸⁹. O autor baseia o título numa fotografia da capa da revista *Time* que ele analisa. Trata-se da imagem da cabeça de um homem com um chapéu de coco e uma bengala no pescoço. Como se significasse que ou se tem uma muito boa performance, ou se fica fora do sistema, é-se despedido, fica-se fora do sistema de segurança social, cai-se fora da sociedade – tornamo-nos disfuncionais e desnecessários à luz da máquina civilizacional. É uma mensagem que choca e que coloca as coisas num único plano, atirando de vez para fora de jogo o “outro lado”, e o inconsciente que o pode sustentar, a uma distância que não permite que seja tocado, agarrado, entrevisto, pesado, medido ou comprado. Olhando para trás, era essa sensação que nos assaltava nessa época, pensando que a linha que sustenta a nossa criação é fina e quase impercetível. Por vezes é mesmo “um nada” de especial. Ou um especial que se torna para todos os que nos rodeiam, e para nós também, “um nada”. Nesses momentos, a imagem de quem somos desaparece e fica apenas a desconfiança e a solidão desconfortável de quem vive completamente isolado num mundo cheio de gente.

Os anos seguintes seriam gastos a recuperar essa noção de um valor que se atribui às coisas

⁵⁸⁸ Melo, Alexandre, “Quinze minutos infinitos”, *Revista Capitals*, 2003, s.p. Curiosamente, *Capitals* era também o nome do festival onde se estreou o espetáculo *Special Nothing*. Este artigo foi escrito por Alexandre Melo que depois de assistir a um ensaio nosso e de conversar connosco.

⁵⁸⁹ Ver Parte 2, cap. 9.

que não tem explicação. Até à chegada de uma outra epifania, estes tempos foram de intensa desconfiança para connosco mesmos e para com o mundo onde nos incluíamos. Hoje é talvez mais fácil perceber e explicar essa sensação de dilaceração e de fragmentação que vivemos, essa distância entre as coisas que fazíamos e o que éramos. Mas foi um momento que reforçou em profundidade a nossa relação com o inconsciente e a necessidade de reconstituir o que já tínhamos sido. Através do trabalho e da biografia de um outro que se punha em causa enquanto artista, e que punha em causa o valor social da sua obra, reencenámo-nos e conquistámo-nos como se escrevêssemos a nossa própria história de derrotados e vencedores. Usámos o nosso corpo através dos gestos, das palavras, ações e ideias de outro (e outros) de modo a torná-lo um meio, um espaço de transição entre o passado e o presente. Transformámos o corpo num lugar de efetivação de um evento histórico que permitiu desafiar e propor a renovação do nosso aqui e agora.

1.3.6. Authorities

Esta obra de performance expandiu-se expressivamente entre a pintura e a fotografia. Surgiu por ocasião de um convite para a realização de um projeto de exibição na Índia, na *Feira de Arte de Nova Deli*. Começámos a trabalhar nestas imagens uns meses antes e fomos em busca de uma relação com o passado e com o que ele representa de autoridade e delimitação do “*caminho que houver*”.

A relação com a “criança” e a saída pelo mundo a cada manhã começa exatamente num ponto determinado que é onde ficámos antes do sonho da noite anterior. Todo o passado se esmaga naqueles instantes matinais em que nos levantamos de novo com a certeza de que o mundo ali estará à nossa espera e de que sobre nós desabam os dias que nos antecederam, aos quais faremos uma limpeza que consiste num esquecimento acelerado do que fizemos e do que somos. Restam, de forma consistente, as estruturas que nos mantêm vivos e atuantes – as nossas autoridades interiores e exteriores. Aqueles que somos por dentro e os outros que somos por fora.



Fig. 104.
Imagens
fotográficas
de performance
Authorities
/Autoridades,
fotografias
de Miguel Lopes,
2013.

Assim, dado o interesse de construir um projeto a solo para exibir na Índia, iniciámos uma viagem interior sobre o presente no qual estávamos imersos. E outra, em paralelo, ao exterior de nós, que se debruçou sobre o passado que até então construíramos em termos imagéticos. Toda esta iniciativa performativa, e de construção da instalação, caminhava em simultâneo com a “criança”. O adulto que vai escrevendo e alinhando ideias acerca da performance com o fim de produzir este estudo académico e a “criança” que lhe dá a mão e o segura, e por vezes arrasta, pelos caminhos abertos. Esse facto, que nos assalta e alimenta em segredo, leva a que nos últimos anos tenhamos intercalado as atividades profissionais de índole artística com as de investigador académico. Nesta época tínhamos um sentimento interior de que todo o trabalho de recolha e reflexão até então empreendido estava sujeito a uma resistência própria do material. Resistência que não conseguíamos superar. Tínhamos consciência de que nos faltava um elo que unisse todo esse estudo e o labor artístico ao longo dos anos. Uma ponte entre os dois lados destas nossas partes estava inibida e por realizar. Tínhamos um estudo, com uma investigação que se estendia por vários anos, mas era preciso dar-lhe direção e coerência.



Fig. 105.
Imagem fotográfica
de performance
Authorities/Autoridades,
fotografia de
Miguel Lopes,
2013.

A viagem a Nova Deli e os dias de exposição decorreram com grande intensidade e a descoberta do trabalho pelos visitantes fez aumentar essa sensação fulgurante de partilha. Alguns apenas curiosos, e outros muito interessados, aproximavam-se e questionavam o que estavam a ver. Faziam-no com um toque de ternura e espanto que nos levaram a longas explicações e conversas sobre a arte e a vida. Apresentámos nessa exposição um conjunto de vídeos de performances anteriores e fazíamos diariamente duas sessões de performances. Expusemos também um conjunto de pinturas e fotografias realizadas especialmente para o efeito. Alguns visitantes mais informados acerca das artes contemporâneas – artistas e pessoas ligadas às artes de várias formas – impuseram a necessidade de repetir à exaustão o que fazíamos e o seu porquê em termos filosóficos, estéticos e artísticos. Cada performance era seguida de um conjunto de respostas e da assinatura dos depoimentos que recolhiam

acerca das nossas razões e das obras que apresentávamos. Creio que esse aspeto criou em nós uma abertura que permitiu regressarmos prenhes de informações e conexões interiores sobre o trabalho – o passado e o presente ligaram-se em resultado de tanto termos procurado explicá-lo.

Foi algures nesse trajeto de regresso que nos surgiu a ideia de conjugar o inconsciente com o nascimento e eclosão das práticas performativas. Fomos, aliás, influenciados pelo livro de Peter Sloterdijk sobre a obra de Nietzsche que estávamos a ler na altura, *O Pensador em Cena*⁵⁹⁰, no qual ele dizia, a certo momento, que faltava fazer uma história do inconsciente que acompanhasse o desenvolvimento das ideias modernistas.

Esse momento de epifania – gostamos de o considerar nesse âmbito – levou a que todo o material que tínhamos até então redigido e preparado necessitasse de ser revisto e reconsiderado à luz desta nova formulação. Desde então, temos tido um trabalho facilitado e várias portas se têm entreaberto de molde a dar coerência ao que fizemos em termos artísticos. E essa luz organizou a forma como pensámos e olhámos para o passado sobre o qual nos apoiamos. E sobre essa autoridade que reconhecemos vir de trás, de longe, do passado que agora estamos a reconfigurar mais uma vez, revimos os conhecimentos e as práticas que observámos nos outros e em nós mesmos. Ou seja, as autoridades de que somos feitos e as suas estruturas estão ancoradas numa divisão entre o racional e o irracional e/ou a consciência e o inconsciente. A valorização de um dos lados em demasia leva a que o outro lado se exacerbe através de gestos, palavras, ações e personificações que escapam ao controlo. Foi essa ideia que deu clareza ao lado inconsciente que emerge nas práticas da performance como sinal contrário à desvalorização do inconsciente pela exacerbação de uma racionalidade cartesiana.



Fig. 106. Imagens fotográficas de performance *Authorities/Autoridades*, fotografias de Miguel Lopes, 2013.

⁵⁹⁰ Sloterdijk, Peter, *op. cit. infra*, Parte 2, cap. 13.

Ambientes

As fotografias e as imagens pintadas que sustentam esta série de trabalhos foram feitas num ambiente rural extremamente impositivo.

As fotografias foram realizadas num lugar que visitamos com frequência e onde gostamos de estar contemplando a luz e a paisagem, seja de dia ou de noite. É um lugar alto, um bosque de carvalhos muito antigos que permitem que exista uma vasta e profusa flora em seu redor. Utilizámos, mais uma vez, as transparências dos vidros e de outros objetos que criámos para várias exposições. A estes foram associados outros objetos encontrados no espólio de materiais a utilizar que quotidianamente vamos construindo. A um ambiente natural – muito próximo de algo eterno e contínuo que as árvores e a floresta contêm – contrapusemos imagens do corpo em contacto com a terra e rodeado de vidros. O vidro como uma barreira de contacto do invisível. A espessura dos vidros e o seu peso contra o corpo e contra o mundo traz-lhes uma materialização e densificação do invisível. Esse choque que permanece e contra o qual nos vemos confrontados, e que nos escapa afinal, ficou ali consubstanciado nas imagens do corpo pressionado contra essa força inominável. E o corpo esbarra na superfície do mundo refletindo o céu e sofrendo o peso do mundo, simbolicamente representado pelo vidro, e não consegue passar para o outro lado. Essas forças que não conseguimos materializar, nem de facto ter uma percepção evidente, ficaram expressas nestas fotografias – assim o esperamos nós.

Quanto às pinturas, fizemo-las num armazém que rodeámos de pinturas antigas, nossas e de outros autores, que temos como parte das nossas afetividades eletivas. Essas imagens espalhadas fluíam para dentro dos olhos como algo esquecido e reapropriado. Uma nova reencenação de outro tempo e de outros lugares agora transformados. Essas formas habitadas das pinturas escorregaram de si para de algum modo povoarem o imaginário da pintura de que estávamos à procura. Passado e presente de novo plasmados.

Procurámos desenvolver algumas cópias de fragmentos dessas obras, que foram associados às técnicas de impressão de superfícies que estávamos a realizar naquela época. De uma mesma forma que Jean Arp ou Max Ernst temos utilizado materiais diversos – naturais ou fabricados e desenhados por nós – como superfícies que nos servem de carimbos. Fizemos na época várias formas que se assemelham a crânios ou cabeças que depois imprimimos com uma técnica de “mono impressões” sucessivas. A impressão repetida – sucessivamente umas sobre as outras – conduziu ao que apelidámos de retratos de estados psíquicos ou autorretratos do autor enquanto sonhador. Essas explicações foram, aliás, as que mais excitaram a curiosidade dos visitantes indianos no decorrer da feira. Mais uma vez, as questões dos sonhos e do inconsciente que se buscam captar e revelar por métodos que têm um condensado de jogo e de construção deliberada de acaso. Acaso e precisão repetitiva de processos, técnicas que têm muito de experimental mas que seguem os caminhos de uma

prática que as aproxima de uma alquimia e se afasta de uma ciência pragmática. Há nestas pinturas uma aproximação entre trabalhos cabalísticos e imagens tecnológicas de paisagens do interior dos corpos.



Fig. 107.
Imagens fotográficas
de performance
*Authorities/
Autoridades*,
fotografias
de Miguel Lopes,
2013.

1.3.7. *Las Divinas*



Fig. 108.
Fotografia
de performance
*Recordo-me de mim
quando recordo*
apresentada no evento
performance
Las Divinas,
Caldas Late Night,
fotografia
de Miguel Lopes,
2014.

Já anteriormente tinha utilizado o texto de Samuel Beckett para a realização de vídeos e depois para a construção da peça *Zona*. Aqui regressava, não a Beckett e ao seu texto *Molloy*, mas ao vídeo que dele resultou que realizámos em 2001 por ocasião de uma exposição que intitulámos *OBJECTOS HUMANOS*. Por várias razões o mesmo regressara ao nosso quotidiano.

Trata-se de um vídeo, *As Pedras*⁵⁹¹, em que, sentados a uma mesa e em tronco nu, literalmente nos dedicamos a comer pedras. Daí o seu nome. Mais recentemente ainda, descobrimos que também Bruce Nauman utilizou este texto de Samuel Beckett como inspiração para uma série de vídeos que intitulou *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*⁵⁹² ou *Walking in an*

⁵⁹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=P8MD00VJypk>

⁵⁹² <http://www.eai.org/title.htm?id=3005> consultado em 13 de outubro de 2014.

*Exaggerated Manner...*⁵⁹³. Em ambos os trabalhos a dimensão performativa é dirigida a uma busca determinada por uma espécie de jogo pessoal que se estende no tempo como um diálogo interior infinito.

Para que se entenda a relação com o interior do corpo e com os mecanismos inconscientes que estão latentes no texto de Beckett deixamos aqui um trecho que utilizámos no trabalho com os performers como material de referência. É a força de contenção e de resistência do corpo contra o mundo que me seduz neste texto. Com todas as suas implicações simbólicas e reminiscências sobre o passado e as camadas que o corpo encobre e de que é feito.

“Porque se me vejo meter-me ao mar, e a vogar longo tempo sobre as ondas, não distingo o regresso, a dança sobre os rochedos à flor da água, e não ouço ranger na praia a flébil quilha. Aproveitei esta estadiazinha para me fornecer bem de pedrinhas para chupar. Eram calhaus é o que eram, mas eu chamo-lhes pedrinhas. Sim senhor, dessa vez, armazenei uma reserva importante. Distribui-as com equidade pelos meus quatro bolsos e chupei-as uma de cada vez. Isto criava um problema que resolvi em primeira mão da seguinte maneira. Eu tinha, suponhamos, dezasseis pedras, das quais quatro em cada um dos meus bolsos que vinham a ser os dois bolsos das calças e os dois bolsos do capote. Tirando uma pedra do bolso direito do capote, e metendo-a na boca, substituí-a no bolso direito do capote por uma pedra do bolso direito das calças, a qual substituí-a por uma pedra do bolso esquerdo do capote, a qual substituí-a pela pedra que tinha na boca, assim que acabava de a chupar.

*Desta maneira havia sempre quatro pedras em cada um dos bolsos, porém de maneira alguma as mesmas pedras. E quando me voltava a vontade de chupar abastecia-me no bolso direito do capote, com a certeza absoluta de não ir buscar a mesma pedra que da última vez. E, sem deixar de chupar, tornava a arrumar as outras pedras, como acabo de explicar. E assim sucessivamente. Mas esta solução apenas me satisfazia cinquenta por cento.”*⁵⁹⁴

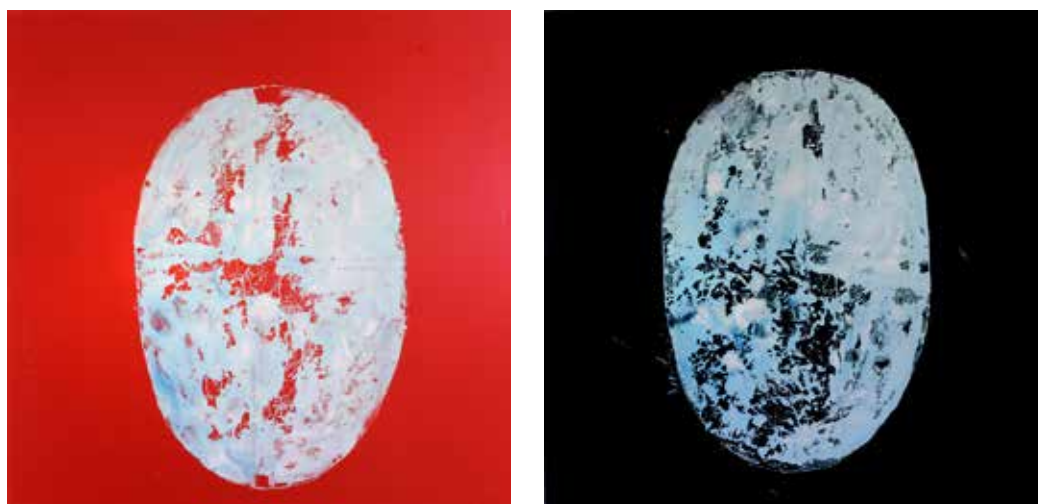


Fig. 109. À esquerda: fotografia de pintura *Super China*, apresentada na sala *Negros and Red*, no evento performance *Las Divinas*, Caldas Late Night, fotografia de Miguel Lopes, 2014; à direita: fotografia de pintura *Super Luanda*, apresentada na sala *Negros and Red*, no evento performance *Las Divinas*, Caldas Late Night, fotografia de Miguel Lopes, 2014

⁵⁹³ http://www.youtube.com/watch?v=Qml505hxp_c consultado em 13 de outubro de 2014.

⁵⁹⁴ Beckett, Samuel, *Molloy*, Editorial Presença, s.d., s.p. Segundo a nossa anotação, 5 de abril de 1999 é a data da transcrição deste trecho do texto que reutilizamos por diversas vezes em distintos processos criativos.



Fig. 110. Fragmento de fotografia de performance *A criança, o elefante e as ondas*, apresentada no evento performance *Las Divinas*, Caldas Late Night, fotografia de Miguel Lopes, 2014.

Na altura em que concebi esta performance escrevi vários textos de que este é um exemplo:

*“Um corpo vivo não se desagrega, não se decompõe. Mas para estar vivo um corpo tem de crescer, de expandir a sua força, de tornar-se mestre do espaço inteiro que o rodeia em todas as direções. Tem de expulsar do seu redor e de dentro de si o que resiste à sua expansão.”*⁵⁹⁵



Fig. 111. Fotografia de série de pinturas *Image Image Series* apresentadas na sala *Homo Sacer*, no evento performance *Las Divinas*, Caldas Late Night, fotografia de Miguel Lopes, 2014.

⁵⁹⁵ Garcia Miguel, João, 2014, s.p.

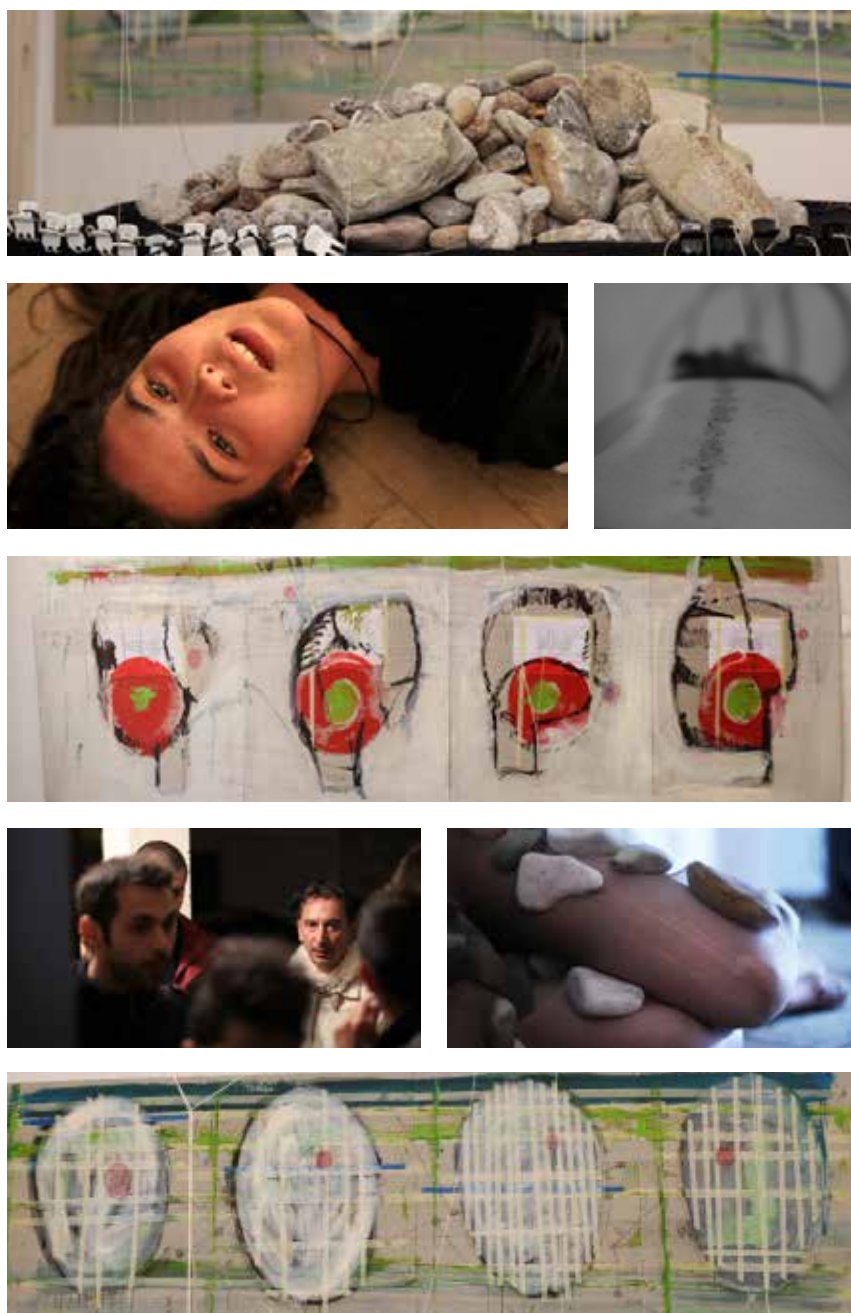


Fig. 112. Série de fotografias de instantes performativos e pinturas apresentadas no evento performance *Las Divinas*, Caldas Late Night, fotografias de Miguel Lopes, 2014.

O corpo está em permanente criação aproximando-se da vida, gerando o real através das suas próprias ficções. Existir deve ser para o corpo um exercício da sua vontade e potência criativa. Existir é conceber espaço e futuro. Esta é uma das questões que se coloca nesta performance que propusemos: fazer ver e sentir as suas forças interiores. Como? Fazendo expandir as suas forças, tornando-as parte de jogos que se desenrolam entre performers e espectadores – dentro de uma casa no meio de uma cidade – a que todos podem aceder. A arte rodeia a vida em todas as suas direções, retirando dela os seus materiais, mas excedendo-a para poder retornar depois e ser incorporada no seu quotidiano.

As pedras de novo

Las Divinas tornou-se uma obra complexa, propositadamente incompleta pela sua ambição e dimensão. É uma peça imperfeita que retornou ao mais básico do jogo humano: o jogo dos corpos. Juntou dez performers que convidámos para trabalhar sobre o vídeo *As Pedras* que havíamos realizado doze anos antes. Segue nesse aspeto uma tendência de reencenação do passado histórico que a performance tem perseguido sempre. Procurámos nesta ocasião recuperar o seu sentido através dos corpos de outros artistas. Desafiar e rever o sentido que o passado transportava, trazendo-o para o presente, e ver como daí se poderiam construir outros mundos que não esquecessem os anteriores e lhe mantivessem o espaço aberto.

Em *Las Divinas*, além destas performances dos artistas convidados, tivemos outras 4 salas com obras nossas – que ocuparam outras tantas divisões da casa e mais uma “obra surpresa” no corredor feita com partes do nosso corpo. Cortámos e guardámos várias partes do corpo que fomos acumulando nos últimos anos. Nestas obras usámos os cabelos. Esses cabelos estão fixados com colas e resinas diversas em telas de pintura tradicionais em branco. Foram colados os cabelos seguindo uma técnica do estilo *testes de Rorschach*⁵⁹⁶ – deixando os materiais correrem por sua livre iniciativa de encontro à superfície das telas onde estavam espalhados de formas bastante aleatórias, ou seja, os cabelos.

Os cabelos fixados remetem para imagens do corpo indefinidas. Assemelham-se a imagens aumentadas de partes corporais com pilosidades estranhas e acabaram sendo expostos e transformados em imagens inconscientes ou imagens de um possível inconsciente. Foi esse título que lhe demos.

A relação da casa com as obras de arte revela um simbolismo que cruza o habitar humano do passado com obras atuais que por lá se expõem. É nesse habitar de um simbólico que entrevemos as possíveis relações entre esta obra e o inconsciente. As cicatrizes próprias de uma habitação urbana assim marcam essa existência e agora são recuperadas de modo fantasmático por essas presenças. Do mesmo modo, o inconsciente é povoado por componentes do passado que ultrapassam as nossas experiências pessoais. A utilização de uma casa remete para o uso maior de um corpo – também se habita, também ele está já prenhe de conhecimentos e de presenças que nos antecedem no seu uso em termos mais pessoais e estritos. O corpo de cada um de nós é uma cidade, um país, um mundo, vários universos contidos naquela organização a que chamamos simplesmente corpo. É um organismo que contém muitos outros organismos dentro de si.

⁵⁹⁶ O teste de Rorschach (popularmente conhecido como “teste do borrão de tinta”) é uma técnica de avaliação psicológica pictórica, comumente denominada de teste projetivo, ou mais recentemente de método de autoexpressão. Foi desenvolvido pelo psiquiatra suíço Hermann Rorschach. O teste consiste em dar respostas sobre com o que se parecem as dez pranchas com manchas de tinta simétricas. A partir das respostas, procura-se obter um quadro amplo da dinâmica psicológica do indivíduo. O teste de Rorschach é amplamente utilizado em vários países. Em http://pt.wikipedia.org/wiki/Teste_de_Rorschach consultado em 13 de outubro de 2014.



Fig. 113.
Fotografia
da performance
The Stone Lover
performer
Milai,
apresentada
no evento
performance
Las Divinas,
Caldas Late Night,
fotografia
de Miguel Lopes,
2014.



Fig. 114.
Série
de fotografias
do catálogo
do evento
performance
Las Divinas,
Caldas Late Night,
com design gráfico
de Nayara Siler,
fotografias
de Miguel Lopes,
2014.

É nesse jogo de resistências e fluidez que se limita e se desdobra. Também os artistas convidados ali se desnudaram e se tornaram parte integrante dessa casa e da história da cidade, das histórias de muitas outras metrópoles e aldeias, vidas e mortes. Como nos diz Friedrich Nietzsche: “*A vida é o momento presente. A morte só triunfa a serviço da vida.*”⁵⁹⁷ As artes e a vida tornam-se próximas e sobrepõem-se num contexto urbano através do uso de um anónimo apartamento no meio da cidade das Caldas da Rainha, em Portugal. Para lá chegar há que subir degraus. Para chegar ao céu de forma a podermos olhar para nós e para os que nos rodeiam, com a limpeza e a ligeireza de um corpo que voa, temos de subir degraus. Para chegar à arte dentro desta casa e ficarmos assim rodeados de cidade temos de subir dentro de nós e deixar que o inconsciente se manifeste em cada uma das performances que apresentámos, as quais tinham a vida destes artistas como paisagem de fundo. Os seus corpos repegaram no que o texto de Beckett lhes tinha despoletado e reapropriaram-se do simbolismo desse corpo que está em permanente diálogo consigo e com o mundo. Fizeram do seu corpo uma casa e colocaram-se dentro de uma outra casa que os abrigou e lhes trouxe as presenças de outros corpos. Reais e ausentes. As pedras tornaram-se evidências de mundos que se envolveram entre si no passado e que as tornaram redondas e gastas. Voltámos a um dos títulos iniciais das obras do Colectivo Canibalismo Cósmico – *Redondo*.

1.3.8. *Los Negros e os Deuses do Norte*

Esta performance encerra uma longa história desde o início da sua conceção até se ter consumado. Trata-se de uma obra que conjuga a escrita e a música, as artes plásticas e a performance teatral. É um conjunto híbrido complexo e foi escrita e realizada expressamente para a performer Sara Ribeiro. Que nesta obra é acompanhada por dois músicos – Gil Dionísio e Luís Gomes.



Fig. 115. À esquerda: fotografia de performance *Los Negros e os Deuses do Norte*, performer Gil Dionísio, fotografia de Raquel Matos, 2014; ao centro: fotografia de performance *Los Negros e os Deuses do Norte*, performers Gil Dionísio e Sara Ribeiro, fotografia de Pedro Soares, 2014; à direita: fotografia de performance *Los Negros e os Deuses do Norte*, performer Sara Ribeiro, fotografia de Raquel Matos, 2014.

⁵⁹⁷ Nietzsche, Friedrich, *The Gay Science - with a prelude in rhymes and an appendix of songs*, Random House, Nova Iorque, 1974, § 370, (trad. nossa).

A dado momento elaborámos uma partitura inicial para a performance que tinha estas indicações:

- “1. *Os animais*
2. *As Ladys and Kings parte I*
3. *Interrupção: The black is back – a black head and the African statues*
4. *As Ladys and Kings parte II*
5. *Questions and a dream about an animal – a blue animal why we do insist in being here – virgins spaces in my mind in my body*
6. *Ó morte deixa-me entrar e sair deixa-me ir e leva-me contigo – let’s ball the primitive mambo – let’s ball the primitive tango*
7. *Freedom of the words – free the words*
8. *As Ladys and Kings parte III – abortion of the real”*

A escrita deste texto segue alguns modelos conceptuais que procuram captar algo mais do que um mero retrato do real. Nesse sentido, baseámo-nos nas experiências de Gertrude Stein (1874-1946) que tínhamos já utilizado em 2011 numa formação na Noruega.

O sonho enquanto retrato do fundo do ser

Veja-se, por exemplo, o texto da autora acerca de um retrato de Pablo Picasso⁵⁹⁸. A sua técnica de escrita busca aprofundar a relação subtil e inconsciente absorvida através do seu contacto com o autor das obras sobre as quais escreve. Há quem associe essa técnica de escrita a um cubismo literário em que o pintor olha com os olhos exteriores, mas também com um olhar impressivo que lhe vem da sua interioridade subjetiva. No caso dos textos desta autora a procura dessa subjetividade, de uma investigação e experimentação poética, e ao mesmo tempo de retratista, move-a em direção a uma rítmica sónica das palavras. Ritmos e sons que transvasam e que se expressam numa música, ou ritmos que emergem por entre e/ou de dentro dos sentidos das palavras. A intenção maior é atingir os níveis mais complexos e profundos de consciência e de os fazer emergir. É como se o texto fosse pronunciado num nível de distração e/ou atração distraída. Deste modo, os processos de escrita que presidiram a esta performance são variados e principiaram por ir delimitando com os músicos e a atriz um conjunto de outros elementos e materiais que lhes solicitámos. O pedido foi simples e, depois de explicar a tensão maior que nos movia em termos da peça – os seus universos e temas mais profundos –, pedi-lhes que me fizessem chegar textos que estivessem relacionados com eles e que de algum modo os tocassem. As componentes políticas e de relação de poder entre uns e outros estavam muito presentes nesta primeira fase.

No dossier de apresentação da peça escrevemos que:

⁵⁹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=FJEIAGULmPQ> consultado em 30 de outubro de 2015.

*“O sentimento que nos trouxe até à expressão Los Negros inscreve-se naquilo que sentimos hoje enquanto membros de uma sociedade que criou uns, e criou outros para os servir; sem que daí se consiga mover. Em todos nós existe o desejo de um mundo melhor; e em todos nós existe esse lado obscuro e inconfessável que acompanha esse desejo e que nos separa dos outros. É desse lado negro e obscuro que nos queremos aproximar tornando-o voz transparente. Importa-nos falar daquilo que nos toca, mas mantemos em segredo: borboleta branca que desaparece trôpega para dentro da gruta escura; o profundo instante que se desdobra e esconde de pronto; aquele local onde a carne é pura luz, brilho e nudez ansiosa que acaba por se afundar para dentro de si mesmo.”*⁵⁹⁹

Nesse mesmo dossier está um conjunto de citações que referem a obra de Simone de Beauvoir (1908-1986) *Segundo Sexo*⁶⁰⁰ como ponto de partida de algumas das reflexões de fundo desta obra performativa. Deixamos aqui um excerto que consideramos significativo.

*“Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si. Basta três viajantes reunidos por acaso num mesmo compartimento para que todos os demais viajantes se tornem ‘os outros’ vagamente hostis. Para os habitantes de uma aldeia, todas as pessoas que não pertencem ao mesmo lugarejo são ‘outros’ e suspeitos; para os habitantes de um país, os habitantes de outro país são considerados ‘estrangeiros’. Os judeus são ‘outros’ para o anti-semita, os negros para os racistas norte-americanos, os indígenas para os colonos, os proletários para as classes dos proprietários.”*⁶⁰¹

É neste confronto entre “uns” e os “outros” que a peça se baseia, assim como numa ideia utópica de aproximação e abertura entre as diferentes condições humanas. A performance é simples e conjuga uma grande dose de componentes expressivas que vão da fisicalidade, ao canto, à elocução de textos e de sons em jeito de evocação de paisagens e de tempos que vêm do passado e se cruzam com os tempos presentes. Junta música, iluminação e intervenção direta com o público espectador, envolvendo também a participação física deste. A relação desta performance com os níveis de inconsciente – tanto em termos de conceitos, como de execução e práticas – é extensa e passa pelo cariz invocador de parte dos textos e pelas ações que a atriz desenvolve. Há um carácter ritualista que abre possibilidades de uma celebração do quotidiano a partir das preocupações profundas e dos sentimentos que cada espectador presente transporta consigo. A resposta final do público demonstrou uma componente de surpresa e de choque emocional bastante positivo. Transcrevemos uma parte dos diários de bordo que elaborámos durante o decorrer dos ensaios para que se perceba o que fomos enfrentando durante esses períodos de preparação da performance.

⁵⁹⁹ Garcia Miguel, João, 2013, dossier de apresentação da peça *Los Negros*, s.p.

⁶⁰⁰ *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, publicado originalmente em 1949, e é uma das obras mais veneradas e importantes para os diversos movimentos feministas dos anos 1970 e que tem sido recuperada nas últimas décadas de novo. O pensamento de Beauvoir analisa neste livro a situação da mulher na sociedade e de outros tipos sociais que estão classificados como inferiores em termos das escalas de valores.

⁶⁰¹ Beauvoir, Simone, *Segundo Sexo, Factos e Mitos*, Difusão Europeia do Livro, São Paulo, 1970, p. 11.



Fig. 116. Sequência de fotografias de performance *Los Negros e os Deuses do Norte*, performers Sara Ribeiro, Lulas Imaginário Berdiano e Gil Dionísio, fotografias de Pedro Soares e Raquel Matos, 2014.

Atravessam cerca de um mês de trabalhos preparatórios.

“10 de Maio

animais no deserto são como esponjas de amor a cair do céu

13 de Maio

regressamos após dois dias de intervalo – as cenas vão-se acumulando umas sobre as outras descascando-se

os animais e o cabelo da Sara no início e depois as coisas vão-se conflituando com o sofá que vai passar a ser a peça de eleição – e remete para as nossas criações anteriores como seja o Made in Éden e o colchão do Special Nothing que saiu dali e veio para outra peça

os animais à beira de extinção o naufrago – os solitários – as guerras as estátuas africanas – a loucura de um mundo a desaparecer – as imagens da televisão o casal perdido na sua casa – por vezes temos de chegar aos silêncios e aos desprezadores de corpos – cordas no fígado e no sofá – um sofá que se trespassa que deixamos cair e que tem 2000 anos de história agarrada é um corpo onde outros corpos se sentam para descansar e ver o mundo a passar lá fora do lado de fora da janela – como passar de um lado do sofá para a palavra o mágico – acho que quando comesas já não podes interromper o fluxo do texto – qual é a ligação entre a primeira cena e a segunda?

Como ligar o voto pelo abortar da realidade com a chegada do profeta?

Talvez seja bom fazer este começo logo no início uma menção ao profeta?

23 de Maio de 14

Ligeireza e Leveza

as palavras-chave desta peça são ligeireza e leveza – cada vez mais leves e cada vez menos soltos de forma a transformar-nos em sonhos caídos e inertes

*soltos que somos ou que não somos soltos dos sonhos
não nos podemos livrar dos sonhos, mas podemos matar a criança que dentro, bem lá no fundo, escondida atrás da porta da cozinha, continua a fabricar sonhos
essa possibilidade é uma condenação a que nos agarrámos por receio de desobedecermos ao morto que por dentro de cada um de nós caminha ao lado da criança que sonha – esse morto é um leão que sai para a praça liberto das cadeias da selva que se desprendem e se escondem por detrás dos ramos das árvores*

e

as pessoas têm de se libertar de tudo o que têm de pesado para poder voar

e

um canivete poder abrir, ajudar a partir e a abrir os novos futuros e agarrar de novo os antigos e estamos já demasiado cobertos de passados

e

pesos são como pessoas que não se despendem

e

não se desprendem

24 de Maio

O texto que se escreve hoje em dia não é para a consciência que se deve apontar – porque esse sentido de construção de comunidade é caminhar sobre o caminho caminhado. A interrogação é uma chave para o texto. Um texto que contém menos de conhecido e mais de desconhecido. Saem de dentro do texto linhas-âncoras que se ligam como instrumentos que são com o inconsciente. O texto é um corpo vivo que não se deve desagregar e para isso tem de se manter disponível para os vários seres que existem dentro de cada grupo de ouvintes – de espectadores que por em conjunto funcionam já como um outro e novo organismo. Para onde nos devemos dirigir quando nos construímos por dentro do texto?

Um texto não tem limites para a sua estrutura. Pode começar como algo mais musical e acabar em fotografia de uma narrativa – algo que conta uma história e começa de uma maneira e vai-se deteriorando, não como um organismo que se desagrega, mas como uma carne que deixa entrar a vida – um texto que é um caminho novo a cada vez que se percorre. Um caminho no sentido de transformação e menos do desconhecido. Um texto que se transforma, que muda de pele, de cara, de esqueleto e que tem várias idades dentro de si. Contém as idades de todos os pássaros e dos ossos por onde o vento assobia; e faz o corpo levantar voos em direção ao cume das montanhas. Textos com pernas de gigantes que caminham por cima das nuvens de leves que são. Textos com sapatos de avião e olhos de falcão tubarão.

African Storytellers – o que podemos importar destas técnicas? E do Mistero Buffo? Essas técnicas de contar histórias e fazer teatro que são assentes na primária relação entre ator e espectador? Como inserir nessa vertente uma dimensão de sonho? De algo que esteja do outro lado da consciência? Que esteja para lá da ideia de um teatro conceito para uma comunidade?

26 de Maio

Deixo aqui para mais tarde pegar nisto. Recordo o pequeno prólogo à DREAM PLAY de August Strindberg:

As he did in his previous dream play, so in this one the author has tried to imitate the disconnected but seemingly logical form of the dream, Anything may happen; everything is possible and probable, Time and space do not exist, On an insignificant background of reality, imagination designs and embroiders novel patterns: a medley of memories, experiences, free fancies, absurdities and improvisations,

The characters split, double, multiply, vanish, solidify, blur, and clarify. But one consciousness reigns above them all – that of the dreamer; and before it there are no secrets, no incongruities, no scruples, no laws. There is neither judgment nor exoneration, but merely narration. And as the dream is mostly painful, rarely pleasant, a note of melancholy and of pity with all living things runs right through the wobbly tale. Sleep, the liberator, plays often a dismal part, but when the pain is at its worst, the awakening comes and reconciles the sufferer with reality, which, however distressing it may be, nevertheless seems happy in comparison with the torments of the dream (em The trilogy To Damascus⁶⁰²).

⁶⁰² Para Damasco, também conhecido como a Estrada de Damasco, Uma Trilogia, peça de August Strindberg, um dramaturgo sueco. As primeiras duas partes foram publicadas em 1898 e a terceira em 1904. Esta peça é descrita como uma das suas obras mais complexas e também como um dos seus maiores trabalhos artísticos. Ali se faz uma síntese de uma variedade de mitos, símbolos e ideias que atingem uma forma dramática inovadora.

Umas quantas notas que vão explicando a solidão e toda aquela loucura de personagem que vive dentro de si e que fala com o mundo – fala com as máquinas e interpela-as como se estivesse rodeada de amigos – e faz a festa sozinha – este teatro como é que o introduzimos nesta história? E o nero (negro) parece que vai regressar ao começo da peça, à dança dos animais de novo, ali mas agora com texto e o som, e a música que mete um pouco de medo – salta fundo e salta, salta e estala por detrás do negro – a personagem que chora tem de ser mais falsa e mais cibernética e um pouco mais furiosa e algo que conta sempre mais histórias, mais histórias, onde tudo se mistura como se tomasse demasiados comprimidos demasiadas drogas que lhe fazem sair de si mesma e das suas fronteiras de juízo naturais

Dia 30 de Maio

As ideias do Romeu Runa⁶⁰³ são importantes até porque nos trazem mais mundo vindo do outro lado – do Norte e ele hoje está aqui connosco a fazer parte do ensaio e vai trabalhar a fisicalidade. Ele corrigiu esta palavra que usamos muito: movimento. Pediu que usemos antes o termo fisicalidade e pede que a utilizemos sempre que nos referimos ao movimento – onde as conotações e as ligações com a dança são mais evidentes e têm muito mais peso. Com a dança contemporânea diga-se. Assim é importante descolar deste aspeto. De movimento passa a fisicalidade, de movimento coreográfico passa a corporalidade. Passa para algo que todos possuem, esse tal organismo de que falámos acima e que conjuga espectadores – muitos e os atores e os músicos. É essa mente primitiva agora virada para a frente que surge ali no futuro a chegar. É pegar ou deixar fugir. O ‘primitive Tango’ passa assim a ter toda a pertinência e fazer parte do nosso vocabulário.

Dropar, rocking, kickar, bitar, tudo termos de código para movimentos – digam-se fisicalidades. É toda uma outra nomenclatura que aqui surge e faz todo um outro sentido.

5 de Junho de 14

Mais alguns dias e estamos próximos de acabar o primeiro esboço da performance. Estamos a acabar com algo simbólico: a morte das crianças do mundo. Como é isso possível e que significa isso em termos de evolução para a humanidade? Se um certo estado de ser criança desaparecesse que significaria isso? Mais do que uma cegueira seria perder uma abertura para mergulhar para o outro lado?

14 de Junho

Estamos hoje obcecados com a cena do Negro que se tornou a cena da criança enigma, da criança que sai de dentro do negro, que sai por de trás de cada pancada de tambor, de cada toque na pele do escuro do mundo, de cada som que abana os corpos dentro e fora do amor e do ódio, e de dentro de cada ladainha sai também a criança que foge do homem que está cheio de molhos de chaves que fecham a criança dentro dele – que fecham todas as crianças que querem sair de dentro dele que fogem dos gigantes que têm nos ossos todas as dores das crianças que têm as pernas fechadas à chave – o homem por cada criança que ata as mãos e as pernas, por cada mão que deixa cair dentro de água, por cada mão que roda dentro de água fazendo nas voltas em que se afunda o oposto do desenho do búzio, o duro da casca da pedra do búzio

⁶⁰³ Romeu Runa é um importante e reconhecido bailarino português com uma carreira internacional que por vezes colabora com a Companhia João Garcia Miguel nas nossas produções. Ver <http://www.liberation.fr/culture/2012/07/23/rom>

eu-runa-un-geant-aux-contorsions-liquides_835098 consultado em 13 de outubro de 2014

é a água que se volveia e roda, o vento liquidificado agora feito água que se volveia, que se faz em remoinho, que se faz depois mais tarde em fôssil com o passar do tempo e da queda, quando as duas, o ritmo e a água se unem num único tempo.

*Salta o fundo do mundo que salta e estala quando a criança salta de dentro do homem”*⁶⁰⁴

A obra percorre os universos de sonho de August Strindberg, das construções dos retratos subjetivos e interiores de Gertrud Stein, as distâncias entre “uns” e os “outros” de Simone de Beauvoir e as fisicalidades líquidas de Romeu Runa e dos corpos contemporâneos que se fundem e fluem entre si através das práticas da performance e da partilha das emoções vivas. Busca, ainda, na dança dos sons e das palavras, unidas ao canto e à música, nos tambores e nas inflamações da imaginação criadora que une os polos distantes do norte e do sul, uma redenção que afasta os profetas e os salvadores. Propondo, assim, o instante criador como contraponto à estrutura social, numa operação de partilha coletiva que permite fazer acontecer o momento mágico transformador. Em todos esses sentidos há uma parte de inconsciente inacessível que se invoca para que a racionalidade encontre os seus próprios limites e deixe a cena ao pensador aberto ao mundo. Como diz o performer músico nas linhas finais: *“o negro, a criança, os deuses, os profetas – somos todos nós unidos nesse inconsciente, mar que nos escapa e nos afunda, mar que nos sustenta a passagem para o desconhecido que somos”*.

Conclusões

*“The great events of world history are, at bottom, profoundly unimportant. In the last analysis, the essential thing is the life of the individual. This alone makes history, here alone do the great transformations first take place, and the whole future, the whole history of the world, ultimately spring as a gigantic summation from these hidden sources in individuals. In our most private and most subjective lives we are not only the passive witnesses of our age, and its sufferers, but also its makers. We make our own epoch.”*⁶⁰⁵

Realizámos um vasto levantamento de fontes que procurou tornar inteligível uma perspectiva acerca da performance enquanto expressão artística que enquadra e dá substância à modernidade. As dificuldades de produção de uma teoria desta natureza são substantivas, dado o pioneirismo da ligação entre os temas do inconsciente e da performance. Este aprofundar de conhecimentos introduziu depois bases de referências sobre o trabalho

⁶⁰⁴ Garcia Miguel, João, 2014. Estas notas são de cariz pessoal e artístico e por isso a sua forma foi mantida intacta para que se compreenda o próprio exercício de escrita, a sua espontaneidade e a relação com o inconsciente. Devem ser consideradas parte da construção dos dispositivos artísticos que revelam o trabalho e os modos de criação do autor.

⁶⁰⁵ Jung, C. G., 1934 *Collected Works 10, The Meaning of Psychology for Modern Man*, em <http://www.jungatlanta.com/jung.html> consultado em 16 de novembro de 2015.

artístico que temos desenvolvido ao longo dos últimos 30 anos, permitindo perspectivá-lo na sua relação com o inconsciente.

A dispersão de perspectivas através das quais o fenómeno da performance artística nos é apresentado, por um lado, dificulta a sua apreensão e, por outro, exige distanciamento para que uma visão abrangente a valorize. A necessidade de pertinência impôs a descoberta de uma ordenação de fontes que conjugassem os valores de uma normatividade com a consideração pela importância da experiência individual e subjetiva.

O corpo enquanto suporte performativo tornou-se a perspectiva inevitável que centralizou o valor da expressão artística, seja do ponto de vista do fazedor ou do fruidor – é a substância criadora que os liga e limita. O corpo do artista é já reconhecido como uma força expressiva e o do espectador já entrou neste desenho imaginário que inscreve a obra de arte no social.

Ao elaborarmos a conclusão tomámos consciência de que abrimos uma porta para o futuro de uma investigação que apenas começou. A relação entre o corpo e o inconsciente é matéria que funda o exercício artístico performativo e que nos trouxe novidade nos modos como encarámos o nosso passado. O conceito de inconsciente que estudámos, as origens e as diversas formas de o desenhar aproximou-nos de uma visão das estruturas do ser na sua profundidade e relação com o animal e a natureza de onde aquele emergiu. Fomos aprofundando conhecimentos e elegemos o sistema de inconsciente desenvolvido por Jung, apesar de termos considerado as posições de Freud, Lacan e de outros protagonistas relevantes (Hartmann, Mesmer, Nietzsche, Ellenberger).

Para o estudo da performance fomos às origens de movimentos artísticos que a utilizaram como instrumento expressivo essencial – Impressionistas, Dadaístas, Futuristas, o movimento pós-guerra Fluxus e os *happenings*. Estudámos casos de artistas fundamentais, como Hugo Ball, Marcel Duchamp, Tristan Tzara, André Breton, Joseph Beuys, Arnulf Rainer, Marina Abramovic, Tadeusz Kantor, Alan Kaprow, Richard Schechner, Carolee Schneemann, entre muitos outros, procurando nas suas obras relações da performance com o inconsciente. Por fim, debruçámo-nos sobre o trabalho artístico da nossa autoria que atravessou os últimos 30 anos e escolhemos casos que, estando documentados, nos pareceram relevantes para a compreensão do cruzamento desses dois conceitos.

Caminhámos por dentro das contradições do exercício artístico, das suas implicações e pertinências, num mundo que luta e se ergue pela necessidade de mais visões pessoais subjetivas capazes de influenciar os nossos futuros. Interrogámo-nos acerca do valor e dos meios que os artistas devem e podem usar para fazer parte de uma mudança que se sabe que sucede no corpo performativo através do acesso que o inconsciente lhe proporciona. Mais

do que respostas apaziguadoras e definitivas, anima-nos a vontade de percorrer os novos caminhos que este estudo impulsionou.

A intuição que assistiu ao dealbar da nossa investigação tem por base um sistema de forças de enantiodromia como base do surgir da performance. Este conceito de enantiodromia, que resgatámos do léxico operativo de Jung, baseia-se no princípio de que uma força desenvolvida numa direção produz uma força semelhante em sentido oposto⁶⁰⁶. Assim, tomámos como base do nosso estudo duas grandes forças que se aliam e opõem. De um lado temos um homem que olha para si mesmo como um ser que detém qualidades que lhe dão uma alma e o colocam em contacto com os deuses e a natureza. Do outro temos um homem que busca uma consciência geral de si e do mundo e que anseia encontrar explicações e dar respostas para os fenómenos e enigmas do ser e daquilo que o rodeia.

A performance como dispositivo “contra-dispositivo” é a expressão destes movimentos de forças que se realimentam sucessivamente, criando sistemas que se reorganizam ciclicamente e se modificam a cada nova apresentação. Estes sistemas são procedimentos expressivos que buscam ligar mundos – a subjetividade interior e a apreensão percetiva do exterior. Buscam fazê-lo na expressividade do corpo não planeada e imprevisível que arrasta conjuntamente outros elementos pré e pós expressivos que foram inicialmente previstos. Os dados não planeados relacionam-se maioritariamente com o conceito de implicação participativa, seja dos observadores, seja dos criadores. Os dados planeados estão associados às componentes materiais e partituras usadas. Estamos a referir-nos ao espaço e contexto, às matérias e materiais utilizados, a todas as componentes que sejam previamente estabelecidas para a efetivação das ações performativas.

Através da investigação produzida entendemos a profunda diferença entre o que se apelida de espetáculo e o evento artístico. Para esta diferença constitutiva também a performance contribuiu ao constituir-se como um dispositivo aberto à ação destes sistemas de forças, procurando, em simultâneo, uma organização e uma transgressão dos seus limites preestabelecidos.

Esta noção de um sistema de forças opostas que terá feito surgir a performance implicou perceber de onde poderia ter emergido uma expressão que pudesse conter uma parte de racionalidade e outra de criação. Essa interrogação, após extensas pesquisas, conduziu-nos às manifestações ligadas às práticas religiosas e/ou, “protomédicas” de cariz psicológico, cujo denominador comum era a vinculação do corpo. Estas manifestações excecionais e

⁶⁰⁶ “Enantiodromia”, em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/enantiodromia> consultado em 13 de setembro de 2015.

extraordinárias surgem desligadas do teatro que se praticava na altura (séculos XVII-XIX). A estas práticas esteve desde sempre associada uma dose de espetacularidade que emergiu por entre uma curiosidade popular crescente. Este fator de massas é relevante e importante para o posterior estabelecimento das suas componentes políticas e utópicas. Daqui deriva a associação de conceitos que ligam arte e vida e atravessam os discursos teóricos de artistas ligados à performance de que são exemplos Fillipo Marinetti, Hugo Ball, Allan Kaprow, Wolf Vostell, Joseph Beuys e Tadeusz Kantor, entre muitos outros.

Confirmámos que a performance criou formas de intervenção artística que são dispositivos que procuram desconstruir e dismantelar o poder que lhes está associado. Funcionam com as regras de um espetáculo e em simultâneo são um “anti-espetáculo” revelador dos seus mecanismos internos. Ao procurar denunciar os mecanismos e orgânicas do poder torna-se refém e consciente dessa situação. É essa crença que leva a que as formas artísticas sobre as quais se baseia este estudo abordem a efemeridade, a presença, o registo documental e o inconsciente como uma plataforma para a compreensão deste fenómeno (sinalizadas fundamentalmente nos subcapítulos 2, 3, 4 e seguintes da segunda parte deste estudo).



Fig. 117.
Fotografia de performance
Yerma,
performer
Miguel Borges,
fotografia
de João Garcia
Miguel,
2013.

A performance também se assume como um “contra-dispositivo” enquanto obra de arte que age no presente e nele atua do outro lado da consciência. Age sobre sentimentos e emoções individuais em busca de sentidos profundos e vastos que classificámos como aberturas para matrizes metafísicas, mitológicas e filosóficas do passado e, também, como projeções acerca do futuro. A performance luta com o desenvolvimento de uma escuta subjetiva e a criação de uma voz própria, uma ideia de fidelidade ao que cada um é e àquilo de que se apercebe do mundo que o rodeia. Esta ideia de um ente que fala de si e que busca relacionar-se com os outros e os seus mundos conduz à inevitável retirada do corpo da corrente histórica que o arrasta.

O corpo performativo como centro investigativo busca configurar nas experiências vivenciais os sentidos e as narrativas geradoras de um fio quase impercetível caracterizador destas

experiências: o uso do corpo e a consciência da sua autoridade. O corpo reclama forças e poderes que lhe advêm da ligação ao absoluto, à natureza e a uma condição espiritual holística. Torna-se, assim, abertura. Resultado da relativização religiosa, após séculos de repressão acerca das forças e da moral que o regiam, redesenha-se através da consciência das suas visões e vozes múltiplas.

O jogo de atenção reclamada pelo corpo impõe um estado de consciência dos seus limites, necessita da criação de impulsos que o conduzam para o todo, para uma maior arquitetura do espírito, para as formas intemporais e indeterminadas das coisas, para uma existência no plural⁶⁰⁷ na qual se estabelecem inevitáveis vínculos com o inconsciente. É esta intuição que se manifesta nos nossos dispositivos artísticos. Temos deixado guiar-nos pela consciência de uma insuficiência das expressões artísticas que herdámos. Como afirmámos anteriormente, vimo-nos forçados a criar outras vias de acesso ao que somos e ao que sonhamos para construir novas categorias interpelativas. Para que nos seja possível espreitar-nos, como propõe Carlos Castañeda. Animou-nos tanto a decepção como a resistência na construção de uma trajetória que levou gradual e crescentemente ao uso do corpo e do inconsciente como matérias criadoras.



Fig. 118. Fotografias de performance instalação *Mãe Coragem*, fotografias de Paulo Carocinho, 2011.

Reconhecemos que o corpo é habitado por forças que se expressam a partir de um ponto intangível e plural que ao longo dos tempos deu forma à sua essência. Recorde-se o que são os sonhos, enquanto manifestação dessa atividade onde emergem visões e associações de pensamentos a que não conseguimos aceder enquanto estamos conscientes. O que o nosso trabalho performativo procurou através da sua conexão íntima com o inconsciente foi excitar de um modo espontâneo (sem que a nossa intervenção direta os revelasse) os movimentos da energia psíquica que são alheios à nossa vontade, de que são exemplos as obras *Redondo*, *ZONA*, *ANOZ* e *Authorities*. O sonho projeta um modo de estar e de

⁶⁰⁷ “*Sê plural como o universo!*” em Pessoa, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Ática, Lisboa, 1966, p. 94.

se relacionar com o corpo podendo ser considerado um produto do qual podemos extrair indicações e ideias de certas tendências básicas dos nossos processos psíquicos. Através destes materiais estabeleceram-se conexões com a profundidade do que somos, mas também com modos de o escrever e expressar.



Fig. 119.
Fotografia
de performance
Faz Bom Uso da Morte,
performer
Daniel Coimbra,
fotografia
de João Garcia Miguel,
2005.

A performance revela-se, também, enquanto rutura que espelha um sentimento de mal-estar civilizacional. Entre apelos à condição primitiva, presente na arte contemporânea em geral, e invocações na direção de uma sociedade avançada – onde os corpos sejam manipulados, abertos e fechados de formas arbitrárias, vive-se um abismo de descontentamento. Acerca desse ente humano do futuro, Sigmund Freud diz que: “*O ser humano tornou-se, por assim dizer, uma espécie de deus protético, realmente admirável quando coloca todos os seus órgãos auxiliares; mas estes não cresceram com ele, e ocasionalmente dão-lhe ainda muito trabalho*”⁶⁰⁸. O corpo surge, então, como limite para a transformação numa entidade com poderes divinos ligados à eternidade e à imortalidade. Esta capacidade de transformação está associada à racionalidade humana apta para concretizar instrumentos auxiliares que mantêm o corpo e o eternizam.

A performance ligada ao inconsciente abre duas vias de transformação. Uma realiza-se através do acesso ao inconsciente enquanto processo teatral de transformação, seja através da utilização dos sonhos ou de outros materiais psíquicos. A outra é a da exploração performativa de tecnologias científicas que reflitam a irrupção do inconsciente na superfície percetiva do mundo. Ambos os caminhos lutam contra as limitações e os bloqueios impostos pelo isolamento e a separação da consciência do corpo. Estamos em crer que, mesmo quando se utilizam órgãos auxiliares tecnológicos que afetam a perceção do corpo, o propósito maior que se busca é aceder aos conteúdos do inconsciente. Ou seja, para uma orientação percetiva dentro da totalidade do inconsciente que é ilusoriamente possibilitada pelas capacidades tecnológicas acopladas ao corpo.

⁶⁰⁸ Freud, Sigmund, em *O Mal-Estar na Civilização, Novas conferências introdutórias e Outros textos (1930-1936)*, vol. 18, Editora Schwarcz, Companhia das Letras, São Paulo, 2010, p. 34.

Os dispositivos artísticos criados e apresentados como objetivos da nossa investigação estão prenhes destas dualidades de corpos que se abrem e se fecham em busca de estados que permitam o acesso ao inconsciente e de que agora, de facto, temos maior e mais consciência para deles podermos falar. Revisitando algumas citações apresentadas, neste caso as do programa de intenções de ZONA e ANOZ, podemos reler: “*Where the being in itself isn’t there but exercises it’s suggestion and it’s influence.*” Aqui sugerimos aos atores e àqueles que conosco trabalhavam que abandonassem os corpos. O encerrar do corpo permitia criar uma câmara de ressonância na qual a escuta e as visões do futuro pudessem ressoar, tornar-se claras e distintas. Tornar o corpo uma máquina de impressão do que estava para acontecer parecia ser possível, mesmo que isso significasse uma evasão temporária das funções vitais ligadas à consciência. Aqui se espreitam tanto uma abordagem mais holística como uma outra visão de cariz tecnológico e proteica do corpo. “*A place where thought does not exist, it is only energy and suggestion. An indecisive superposition.*” Que espaço é esse onde o pensamento se suspende transformando-se em energia e sugestões? Adivinham-se de novo as dificuldades que enfrentávamos enquanto criadores e que se renovaram agora quando procurámos dar-lhe um corpo teórico cuja base não pode ser encontrada nas heranças que nos deixaram.

Abrir e fechar o corpo enquanto prática artística performativa conduz à busca de estados intermédios de hesitação, vacilação, ondulação, indecisão, incerteza, balbuciar, tropeçar, cair, de perda, de irresolução, de falta, de estranheza. Torna-se necessário imaginar fora da imaginação que nos vê, colocarmo-nos fora da visão, na escuridão total enquanto metáfora do futuro e aguentar firme nessa posição. Imaginar um espaço de contemplação onde, por um momento, a metáfora do futuro é a escuridão total na qual nos podemos ver fazer acontecer⁶⁰⁹. Como a semente que se fecha, deixando-se abraçar pela terra que a segura na queda e lhe aquece o corpo, para mais tarde se abrir de novo em flor, assim fizemos com os nossos dispositivos artísticos sem, de facto, o saber ao longo de anos. Promovemos um exercício de clausura e de abertura sucessiva dos corpos dos atores e dos espectadores.

Questionámos a mistificação de se aceder às obras de arte do passado através de visitas a museus, e/ou da criação de grandes instituições culturais que propõem uma fruição coletiva, como fazendo parte do engano da separação das artes dos seus primários e essenciais destinatários que somos todos nós. Ou seja, o eclodir da performance tem contornos que são parte do seu âmago de desenvolvimento, mas que colocam outros aspetos do universo das artes em causa, como seja a instituição de um turismo cultural de massas. A sobrevivência da expressão performativa impõe uma posição crítica acerca da relação de valor e importância

⁶⁰⁹ Grotowski, Jerzy, “Imagining a future where, as a reflection compass, for a moment the darkness is the metaphor.”, *The Grotowski sourcebook*, Schechner, Richard e Wolford, Lisa, (coords.), Routledge, Londres e Nova Iorque, 1997, s.p.

das artes para cada indivíduo, dos consequentes sistemas estabelecidos e discutidos de serviço público e dos acordos sociais acerca da fruição das artes como construção e invenção de uma sociedade e de um pós-humanismo responsável. Estes sintomas de privação, de perda e de distanciamento entre criadores e fruidores têm sido combatidos pelos artistas em geral e, em particular, pelas expressões performativas.

Perguntámo-nos sobre a história de cada um de nós. Talvez a história não seja um fenómeno épico, uma única narrativa de vencidos e vencedores. Talvez seja possível entendê-la como uma multiplicidade de ações interligadas, graças às capacidades de invenção e improvisação de atores e espectadores das mais variadas proveniências e misturas. A eles se juntam e/ou opõem os dispositivos tecnológicos e a sua normatividade adjacente que quantifica e amplia os poderes de redesenhar os corpos e os jogos entre si. São dispositivos de perpetuação do poder que se impõe profanar, como recomenda Giorgio Agamben⁶¹⁰.

Ao abandonarmos a passividade de quem testemunha apenas a vida que passa sofremos, mas fazemos acontecer a nossa própria época. É nessa dimensão de sofrimento que o corpo introduz o sacrifício, a transformação que advém da criação do momento que se traduz a partir da experiência física do sentido de existir. A expressão artística introduz-se pela qualidade de inscrição de uma poética que abre os corpos ao estranho. A poesia impõe a condição necessária de aceder a territórios simbólicos que são formas de abertura às visões interiores do corpo.

O que a performance propõe na sua matriz conceptual é que o ser faça acontecer a sua história diluindo a sua própria subjetividade ao tomar para si a responsabilidade e o protagonismo de quem sabe que esta lhe é acessível através do seu sofrimento e sacrifício individual. A experiência de fazer a sua história através da performance é uma profanação da narrativa dos grandes eventos. Situa-nos numa paisagem que nos pertence e a que fomos impedidos de aceder no passado. É aqui que reafirmamos a introdução do inconsciente como elemento dinâmico pelas suas qualidades de unidade primordial à qual se tem acesso pela extensão ou anulação do tempo histórico possibilitada através da sua intemporalidade.

A necessidade e a vontade de manutenção das imagens tornam a arte uma máquina de poder invisível, no sentido em que os objetos abrem e fecham o espaço. Orientam a totalidade da consciência operante. A arte torna-se, então, uma máquina de criação de sentidos que se manifestam segundo os interesses de quem detém as obras e o poder de as deixar ser vistas e reinterpretadas. E, por consequência, de quem tem o poder de as mandar fazer e de as

⁶¹⁰ Agamben, Giorgio, *op.*, cit, 2005.

deixar acontecer. É contra esta versão de posse da história que também a performance se institui e busca uma estreita proximidade com a totalidade da vida, a sua intemporalidade e indeterminação.

Cremos que o propósito essencial dos artistas quando recorrem à performance é multiplicar as propostas da impulsão transformador da existência. Estas aberturas à transformação exercem o seu poder através da experiência artística cujo cerne é uma poética dos corpos. É nesse espaço de diálogos, como nos propõe Antonin Artaud, de hieroglíficas linguagens dos corpos, que a performance edifica o presente, projetando “contra-dispositivos” que reconquistem poderes para os seus participantes.

O nosso contributo pretendeu ser o estabelecimento de uma relação entre o conceito de inconsciente e o de performance, tendo como centro essencial a revalorização do corpo, como espaço de experiência pessoal e artística, exposto ao imperativo da existência de movimentos de abertura e de clausura como fatores criativos ligados à vida.

Concluímos com a ideia de que procurámos expandir novas visões sobre a problemática da performance, intensificando conexões onde esta surge como centro de uma atividade artística que invoca forças e expressões de sentidos indeterminados e intemporais que o inconsciente sustenta. A performance, como a propomos entender, é um mecanismo de aproximação à nossa interioridade, criando “contra-dispositivos” que se abeiram de partes de nós que o mundo racional e tecnológico tem tendência a deixar esquecidos. E, ao apropriar-se de dispositivos artísticos, assume fatores de enclausuramento tecnológico, “coisificando” momentos trágicos de algo que chega ao fim e não se repete, imitando os movimentos essenciais da vida. No entanto, ao fazê-lo, produz aberturas no presente, permitindo espreitar para dentro dele, toca a consciência e alarga-a de modo a que um processo de criação e fim se associem indefinidamente. Esta ambição de permanente alteridade das suas leis profundas liga-a ao inconsciente e faz parte intrínseca da sua constituição e caracterização. A performance, através do contacto com o inconsciente, procura manter a renovação do simbólico enquanto fator de invenção do humano. É sobre o estudo dessas renovações e ampliações do simbólico na contemporaneidade que nos debruçámos e que procurámos trazer esclarecimentos e iluminações.

Bibliografia

AA.VV.

Alvim, Maria Botelho, “Experiência Estética e corporeidade: fragmentos de um diálogo entre Gestalt-Terapia, Arte e Fenomenologia”, em *Revista de ESTUDOS E PESQUISAS EM PSICOLOGIA*, UERJ, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 1, 2007, pp. 138-146.

Artigo *EXPOSIÇÃO*, Enciclopédia Luso Brasileira de Cultura da Verbo, 8.º vol., 1969, p. 168.

Ferrão, Hugo, “Citor como Faber Hominis - A liquidez escultural do corpo. Arteteoria.” Mestrado em Teorias da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, n.º 11, 2008, pp. 286-297.

Ferrão, Hugo, “Invisible Network. NOvas Fronteiras Artísticas da Interação com Superfícies e Objectos Inteligentes.” Em QUARESMA, José, Dias, Fernando Rosa, (coord.), *Circunvoluções Digitais. Arte, Design e Plataformas Virtuais*. Lisboa: CIEBA - Secção Ciberarte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010, vol. II, pp. 49-59.

Ferrão, Hugo, “Manifestações Artísticas versus Produções Tecno-Artísticas. Diálogos com a Arte.” Cesc - Universidade do Minho, Braga, 2009, pp. 71-82.

Land, Christopher, *Apomorphine Silence: Cutting-up Burroughs Theory of Language and Control*.

Khan, Fred, *UBU – European Stages* – n.º 33, Outubro de 2004, pp. 52-53.

Marroni, Luísa, “Portugal não é um país pequeno”. *A lição de colonialismo na Exposição Colonial do Porto de 1934*, em *História, Revista da FLUP*, Porto, IV Série, vol. 3, 2013, pp. 59-78.

Moosburger, Laura de Borba, Dissertação de Mestrado, “*A ORIGEM DA OBRA DE ARTE*” de Martin Heidegger: Tradução, Comentário e Notas, Curitiba, 2007.

Catálogos e Revistas

“Arnulf Rainer: Bodyposes”, *Flash Art*, vol. 39, fevereiro de 1973.

Capitals, Assis, Maria, e Spangberg, Martin, (coords.), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004.

Elephant, The Arts & Visual Culture Magazine, n.º 9 - Inverno 2011.

Elephant, The Arts & Visual Culture Magazine, n.º 10 - Primavera 2012.

Figures du corps, Une Leçon D'anatomie Figures du Corps, à l'école des Beaux-Arts, Philippe Comar (coord.), Beaux-Arts de Paris les Éditions, 2008, 2009.

Joseph Beuys and 'The Energy Plan', Brett, Donna West (coord.), University Art Gallery, The University of Sydney, Sydney, 2012.

Marte, *DE QUE FALAMOS QUANDO FALAMOS DE PERFORMANCE*, nº 3, Associação de Estudantes da Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.

Real Vs. Virtual, Revista de Comunicação e Linguagens, Miranda, José A. Bragança (coord.), Edições Cosmos, Lisboa, 1999.

Um Teatro Sem Teatro, Borja Vilel, Manuel J., Badiou, Alain, During, Elie, e outros, MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 2007, idem, Museu Coleção Berardo, Lisboa, 2008.

Livros

- Agamben, Giorgio, *A comunidade que vem*, Editorial Presença, Lisboa, 1993.
- Agamben, Giorgio, *Nudez*, Relógio D'Água, Lisboa, 2010.
- Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce Qu'un dispositif?*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2007.
- Apollonio, Umbro, *Futurist Manifestos*, Tate Publishing, Londres, 2009.
- Arendt, Hannah, *The Life of the Mind*, Harcourt, Inc., San Diego, Nova Iorque, 1978.
- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Éditions Gallimard, Paris, 1964.
- Artaud, Antonin, *Linguagem e Vida*, Perspectiva, São Paulo, 2006.
- Artaud, Antonin, *Oeuvres*, Éditions Gallimard, Paris, 2004.
- Ascott, Roy (coord.), *Art, Technology, Consciousness, mind@large*, Intellect Books, Bristol, UK, 2000.
- Aslan, Odette, *Le corps en jeu*, CNRS, Paris, 1994.
- Auslander, Philip (coord.), *Performance, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vols. I, II, III e IV, Routledge, Nova Iorque, 2003.
- Auslander, Philip, *Liveness, Performance in a mediatized culture*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2008.
- Auslander, Philip, *From acting to performance*, Routledge, Nova Iorque, 2006.
- Austin, J. L., *How to do Things with Words*, Oxford University Press, At the Clarendon Press, Oxford, 1962.
- Badouin, Charles, *L'oeuvre de Jung*, Payot, Paris, 1963.
- Ball, Hugo, *La Huida Del Tiempo*, Editorial Acanalado (Quaderns Crema S. A.), Barcelona, 2005.
- Barba, Eugenio, *THEATRE: Solitude, Craft, Revolt*, European Contemporary Classics Theatre, Black Mountain Press, Asheville, 1999.
- Barros, Antonio, *John Cage, Música fluxus e outros gestos da música aleatória em Jorge Lima Barreto*, Edições Alma Azul, Coimbra, 2013.
- Barthes, Roland, *Camera Lucida*, Random House, Nova Iorque, 2000.
- Barthes, Roland, *Fragmentos de um discurso amoroso*, Edições 70, Lisboa, 1977.
- Bataille, Georges, *A parte maldita*, Fim de Século, Lisboa, 2005.
- Bateson, Gregory, *Steps to an ecology of mind*, Paladin, Frogmore, 1973.
- Battocck, Gregory, Nickas, Robert (coords.), *The Art of Performance, A Critical Anthology*, 1.^a ed., 1984, e Paolera, Lucia della (coord.), digitalizada por /ubueditions ubu.com/ubu, 2010.
- Baugh, Christopher, *Theatre, performance and technology: the development of scenography in the twentieth century*, Palgrave Macmillan, Nova Iorque, 2005.
- Beauvoir, Simone, *Segundo Sexo, Factos e Mitos*, Difusão Europeia do Livro, São Paulo, 1970.
- Beckett, Samuel, *Molloy*, Editorial Presença, s. d.
- Bellisco, Manuel; Cifuentes, Maria José; Écija, Amparo (coords.), *Repensar la dramaturgia: Errância y transformación*, CENDEAC, Murcia, 2011.
- Benjamin, Walter, *A Modernidade, Obras Escolhidas de Walter Benjamin*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006.
- Benjamin, Walter, *Illuminations*, Schocken Books, Random House, Nova Iorque, 1969.
- Benjamin, Walter, *Imagens de Pensamento, Obras Escolhidas de Walter Benjamin*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004.

Benjamin, Walter, *Paris Capitale du XIXe Siècle*, Les Éditions du Cerf, Paris, 2002.

Benjamin, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio D'Água, Lisboa, 1992.

Bergson, Henri, *L'énergie spirituelle*, Press Universitaires de France, Paris, 1946.

Beuys, Joseph, *Cada Homem Um Artista*, 7 Nós, Porto, 2011.

Biner, Pierre, *Le Living Theatre, La Cité, l'Age d'Homme*, Lausanne, 1969.

Bion, W. R., *Uma memória do Futuro, I-O Sonho*, Martins Fontes, São Paulo, 1989.

Birringer, Johannes, *Performance on the Edge: Transformations of Culture*, The Athlone Press, Londres, 2000.

Borges, Jorge Luis, *História Universal da Infâmia (1935)*, Editora Schwarcz, Companhia das Letras, São Paulo, 2012.

Burroughs, W. S., *The Adding Machine: Selected Essays*, Arcade Publishing, Nova Iorque, 1986.

Butler, Judith, *Bodies That Matter*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2011.

Caeiro, Alberto, *Poesia*, Martins, Fernando Cabral e Zenith, Richard (coords.), Assírio e Alvim, Lisboa 2001.

Campo, Giuliano, e Molik, Zygmunt, *Zygmunt Molik's Voice and Body work, The Legacy of jerzy Grotowsky*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2010.

Carlson, Marvin, *Performance: a critical introduction*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2004.

Changeux, Jean-Pierre e Ricouer, Paul, *O que nos faz pensar?*, Edições 70, Lisboa, 2001.

Cheiro, *A linguagem das mãos*, Moraes Editores, Viseu, 1972.

Christie, Judie; Gough, Richard; Watt, Daniel, *A Performance Cosmology: Testimony from the Future, Evidence of the Past*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2006.

Cohen, Renato, *Performance como Linguagem*, Perspectiva, São Paulo, 2002.

Constâncio, João, *arte e nihilismo, nietzsche e o enigma do mundo*, Tinta da China, Lisboa, 2013.

Daidô, Hôgen, *No caminho aberto*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1993.

Damásio, António, *O erro de Descartes*, Europa-América, Mem Martins, 2003.

Daling, David, *After Life: in search of cosmic consciousness*, Fourth Estate, Londres, 1995.

Deak, Frantisek, *Symbolist Theater, The Formation of Avant-garde*, PAJ Books, The John Hopkins University Press, Baltimore e Londres, 1993.

Debord, Guy, *A Sociedade do Espectáculo*, Edições Afrodite, s.d.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2007.

Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris, 1967.

Derrida, Jacques, *Writing and Difference*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2001.

Derrida, Jacques, *o animal que logo sou (A seguir)*, Fundação Editora da UNESP (FEU), 2002.

Derrida, Jacques, *Artaud le Moma*, Éditions Galilée, Paris, 2002.

the secret art of Antonin Artaud

Derrida, Jacques e Thévenin, Paule, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, Londres, 1998.

Descartes, Renato, *Discurso do Método e Tratado das Paixões da Alma*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1968.

Descartes, René, *Meditações Metafísicas*, Martins Fontes, São Paulo, 2000.

Dewey, John, *Art as Experience*, Perigee Books, Nova Iorque, 1980.

Dixon, Steve, *Digital Performance: A History Of New Media In Theater, Dance, Performance Art and Installation*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, Londres, 2007.

Dufrenne, Mikel, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, North Western University Press, Evanston, 1973.

Dvaipāyana, Veda-Vyāsa, *Bhagavad gitā*, Ésquilo, Lisboa, 2010.

Eliade, Mircea, *O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*, Martins Fontes, São Paulo, 2002.

Ellenberger, Henri F., *The Discovery of the Unconscious - The History and Evolution of the Dynamic Psychiatry*, Basic Books, Nova Iorque, 1970.

Ey, Henri (coord.), *EL INCONSCIENTE (Coloquio de Bonneval)*, Siglo XXI Editores, México, 1970.

Evans, Richard, *Entretiens avec C. G. Jung*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1970.

Féral, Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre, Au-delà des limites*, L'Entretemps Éditions, Montpellier, 2011.

Ferrão, Hugo, “Ciberarte com matéria do sonho, Tribos e Territórios Virtuais”, Lisboa: Universidade Aberta, 1995, vol. 1, Dissertação de Mestrado.

Ferrão, Hugo, “Pintura como Hipertexto do Visível, Instauração do Tecno Imaginário do Citor.”, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007, vol. 1, Tese de Doutoramento.

Ferreira, Vergílio, *Espaço do invisível - ensaios*, Arcádia, Lisboa, 1976.

Filloux, Jean-Claude, *l'Inconscient*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009.

Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance, A new aesthetics*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2008.

Flaszen, Ludwik, *Grotowski & Company*, Icarus Publishing Enterprise, Holstebro, Malta, Wrocław, 2010.

Flusser, Vilém, *Les Gestes*, Editions Hors Commerce-D'ARTS, Paris, 1999.

Foster, Hal, *Prosthetic Gods*, An October Book, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londres, 2006.

Freud, Sigmund, *O inconsciente, Os sonhos, A vida pulsional, Textos Essenciais da psicanálise*, vol. 1, Europa-América, 2.^a ed., s.d.

Freud, Sigmund, *Wit and his relation to the unconscious*, T Fisher Unwin, Londres, 1917.

Freud, Sigmund, *On the metapsychology the theory of psychoanalysis*, Pelican, Londres, 1984.

Freud, Sigmund, *Introdução ao Narcisismo, Ensaio de Metapsicologia e Outros Textos, (1914-1916)*, vol. 12, Editora Schwarcz, Companhia das Letras, São Paulo, 2010.

Freud, Sigmund, *História de uma neurose infantil (“O Homem dos Lobos”), Além do princípio do prazer e Outros Textos, (1917-1920)*, vol. 14, Editora Schwarcz, Companhia das Letras, São Paulo, 2010.

Freud, Sigmund, *O Mal-Estar na Civilização, Novas conferências introdutórias e Outros textos (1930-1936)*, vol. 18, Editora Schwarcz, Companhia das Letras, São Paulo, 2010.

Freud, Sigmund, *Psicologia das massas, e Análise do Eu e Outros Textos, FREUD (1920-1923)*, vol. 15, Editora Schwarcz, Companhia das Letras, São Paulo, 2011.

Friedman, Ken (coord.), *The Fluxus Reader*, Academy Editions, Chichester, 1998.

Furlong, William (coord.), *Speaking of Art, Four decades of art in conversation*, Phaidon Press, Londres, 2010.

Garcés, Marina; López Petit, Santiago; Fdz-Savater, Amador (coords.), *La fuerza del anonimato*, Espai en Blanc e Edicions Bellaterra, Barcelona, 2009.

Gil, José, *Em Busca da Identidade, o desnorte*, Relógio D'Água, Lisboa, 2009.

Gil, José, *O Espaço Interior*, Editorial Presença, Lisboa, 1993.

Gil, José, *Portugal, hoje: medo de existir*, Relógio D'Água, Lisboa, 2004.

Glusberg, Jorge, *A arte da performance*, Perspectiva, São Paulo, 2009.

Goffman, Erving, *A apresentação do eu na vida de todos os dias*, Relógio D'Água, Lisboa, 1993.

Goldberg, Roselee, *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, Lisboa, 2007.

Goldberg, Roselee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, Londres, 2001.

Goldberg, Roselee, *performance: live art since the 60s*, Thames and Hudson, Londres, 1998.

Gómez-Pena, Guillermo, *Dangerous Border Crossers, The Artist Talk Back*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2000.

Grotowski, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, La Cité, l'Age d'Homme, Lausanne, 1971.

Grotowski, Jerzy, *Para um teatro pobre*, Forja Editora, Porto, 1975.

Grotowski, Jerzy, *Towards a poor Theatre*, Methuen Drama, Londres, 1991.

Grotowski, Jerzy, *The Grotowski sourcebook*, Schechner, Richard e Wolford, Lisa (coords.), Routledge, Londres e Nova Iorque, 1997.

Grotowski, Jerzy, Flaszen, Ludwig, *O Teatro laboratório de Jerzy Grotowsky 1959-1969*, Perspectiva e Edições SESC, São Paulo, 2010.

Graves, Robert, *Mitos Gregos*, Madras Editora, São Paulo, 2004.

Guerra, Luisa Maria, *Textos de Psicologia*, Porto Editora, Porto, s/d.

Han, Byung-Chul, *A sociedade do cansaço*, Relógio d'Água, Lisboa, 2014.

Harris, Mary Emma, *The Arts at the Black Mountain College*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londres, 1987.

Hayles, N. Katherine, *How we became Posthuman, Virtual bodies in cibernetics, literature, and informatics*, The University of Chicago Press, Chicago, Londres, 1999.

Heidegger, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, Lisboa, 2010.

Horta, Maria Teresa, *Minha senhora de mim*, Editorial Futura, Lisboa, 1974.

Jacquot, Jean, *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol. 1, CNRS, Paris, 1985.

James, William, *Selected writings*, Everyman, Vermont, 1995.

Jaynes, Julian, *The Origin of Consciousness in the breakdown of the bicameral mind*, A Mariner Book, Boston, New York, 2000.

Jenkins, John Major, *Galatic Alignment*, Bear & Company, Rochester, 2002.

Jones, Amelia, *Irrational Modernism, A Neurasthenic History of New York Dada*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londres, 2004.

Jones, Amelia, *Self/Image: Technology, Representation and the Contemporary Subject*, Routledge, Londres, 2006.

Jones, Ernst, *Sigmund Freud: Life and Work*, vol. 1, Hogarth Press, Nova Iorque, 1953.

Jung, C. G., *Psychology of the Unconscious*, Dodd, Mead And Company, Nova Iorque, 1949.

Jung, C. G., *L'homme a la découverte de son âme*, Petite Bibliothèque Payot, Genebra, 1962.

Jung, C. G., *La guérison psychologique*, Georg et Cie, Librairie de l'Université, Genebra, 1976.

- Jung, C. G., *L'énergétique psychique*, Georg et Cie, Librairie de l'Université, Genebra, 1981.
- Jung, C. G., *Memories, dreams, reflections*, Flamingo, Londres, 1983.
- Jung, C. G., *A dinâmica do inconsciente*, Editora Vozes, Petrópolis, 1983.
- Jung, C. G., *Psicologia e Alquimia*, Editora Vozes, Petrópolis, 1990.
- Jung, C. G., *Man and his symbols*, Arkana, Londres, 1990.
- Jung, C. G., *Psicologia do Inconsciente, Obras Completas, vol. VII/1*, Editora Vozes, Petrópolis, 1999.
- Jung, C. G., *A Energia Psíquica, Obras Completas, vol. VIII/1*, Editora Vozes, Petrópolis, 2002.
- Jung, C. G., *O eu e o inconsciente, Dois Escritos sobre Psicologia Analítica*, Editora Vozes, Petrópolis, 2012.
- Kant, Immanuel, *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, Iluminuras, São Paulo, 2006.
- Lacan, Jacques, *Écrits I*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.
- Lacan, Jacques, *Écrits II*, Éditions du Seuil, Paris, 1971.
- Lakoff, G. e Johnson, M., *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, Nova Iorque, 1999.
- Lamarche-Vadel, Bernard, *Joseph Beuys*, Siruela, Madrid, 1994.
- Lambert-Beatty, Carrie, *Being Watched, Yvonne Rainer and the 1960s*, An October Book, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londres, 2008.
- Langer, Susanne K., *Mind: an essay on human feeling*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore e Londres, 1982.
- Lévy, Pierre, *O que é o Virtual?*, Quarteto, Coimbra, 2001.
- Lévy-Valensi, Eliane Amado, *La naturaleza del pensamiento inconsciente*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- Lhemann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2006.
- Lista, Giovanni, *La scène moderne*, Éditions Cerré, Paris, 1997, Actes Sud, Arles, 1997.
- Lorca, Federico Garcia, *Yerma*, Cátedra, Madrid, 2003.
- Kantor, Tadeusz, *A Journey Through Other Spaces, Essays and Manifestos 1944-1990*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- Kantor, Tadeusz, *O Teatro da Morte, textos organizados por Denis Bablet*, Perspectiva e Edições SESC, São Paulo, 2008.
- Kaprow, Allan, *Essays on the blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley, 1993-2003.
- Krauss, Rosalind; Krens, Thomas, *Robert Morris The Mind/Body Problem*, Museu Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque, 1994.
- Kierkegaard, Soren, *O banquete (in vino veritas)*, Guimarães Editores, Lisboa, 1972.
- Kristeva, Julia, *História da Linguagem*, Edições 70, Lisboa, 1969.
- Marcuse, Herbert, *Eros e civilização*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1978.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich, *The communist manifesto*, Penguin Books, Londres, 1967.
- McGilchrist, Iain, *The Master and his emissary, The Divided Brain and the making of the western world*, Yale University Press, New Haven e Londres, 2009.
- McKenzie, Jon, *Perform or Else: From discipline to performance*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2001.
- Megill, Allan, *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, University of California Press, Berkeley, 1985.

- Merleau-Ponty, M., *Phenomenology of Perception*, Routledge, Londres, Nova Iorque, 2005.
- Merleau-Ponty, M., *Fenomenologia da Percepção*, Martins Fontes, São Paulo, 2006.
- Merleau-Ponty, M., *O olho e o espírito*, Vega, Lisboa, 2002.
- Merleau-Ponty, M., *O Visível e o Invisível*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2009.
- Meslin, Michel, *Le Merveilleux, L'Imaginaire et les croyances en Occident*, Bordas, Paris, 1984.
- Miranda, J. A. Bragança de, *Corpo Imagem*, Vega, Lisboa, 2012.
- Miglietti, Francesca Alfano, *Extreme Bodies, The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira, 2003.
- Miller, Barbara Stoler (coord.), *Theater of memory: the plays of Kâlidâsa*, Columbia University Press, Nova Iorque, 1984.
- Miklaszewski, Krzysztof, *Encounters with Tadeusz Kantor*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2002 e 2005.
- Moser, Mary Anne, *Immersed in Technology, Art and Virtual Environments*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londres, 1996.
- Mousseau, Jacques e Moreau, Pierre-François, *dicionário do inconsciente*, VERBO, Lisboa e São Paulo, 1984.
- Nietzsche, Friedrich, *Assim falava Zarathustra*, Guimarães Editores, Lisboa, 1988.
- Nietzsche, Friedrich, *A origem da tragédia*, Guimarães Editores, Lisboa, 1982.
- Nietzsche, Friedrich, *O nascimento da tragédia, Obras escolhidas*, Relógio D'Água, Lisboa, 1997.
- Nietzsche, Friedrich, *The Gay Science - with a prelude in rhymes and an appendix of songs*, Random House, Nova Iorque, 1974.
- Nietzsche, Friedrich, *On the Advantage and Disadvantage of History for Life*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1980.
- Nietzsche, Friedrich, *O Anticristo, Ecce Homo e Nietzsche Contra Wagner*, Relógio de D'Água, Lisboa, 2000.
- O'Reilly, Sally, *The Body in the contemporary art*, Thames and Hudson, Londres, 2009.
- Orvell, Miles, *After the Machine, Visual Arts and the erasing of Cultural Boundaries*, University Press of Mississippi, Jackson, 1995.
- Pascal, Blaise, *Pensées*, Éditions du Seuil, Paris, 1962.
- Perniola, Mario, *A arte e a sua sombra*, Assírio e Alvim, Lisboa 2006.
- Perniola, Mario, *Del Sentir*, PRE-TEXTOS, Valência, 2008.
- Pessoa, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Ática, Lisboa, 1966.
- Pessoa, Fernando, *Escritos autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, Zenith, Richard (coord.), Assírio e Alvim, Lisboa 2003.
- Pessoa, Fernando, *Poesia do Eu*, Zenith, Richard (coord.), Assírio e Alvim, Lisboa, 2006.
- Phelan, Peggy, *Unmarked: The politics of performance*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1993, 2001.
- Picazo, Gloria (coord.), *Estudios sobre Performance*, Centro Andaluz de Teatro, Junta de Andalucía, 1993
- Piscator, Erwin, *El teatro político y otros materiales*, Argitaletxe HIRU, 2000.
- Rabkin, Gerald (coord.), *Richard Foreman*, PAJ Book, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1999.
- Rainey, Lawrence, Poggi, Christine e Wittman, Laura (coords.), *Futurism, An Anthology*, Yale University Press, New Haven e Londres, 2009.

Rinpoche, Sogyal, *O livro tibetano da vida e da morte*, Difusão Cultural, Lisboa, 1995.

Rossi, Ernest Lawrence, *The psychobiology of mind-body healing: new conceptions of therapeutic hypnosis*, WW Norton & Company, Londres, 1993.

Rudnitsky, Konstantin, *Russian and Soviet Theatre*, Tradition and the Avant-Garde, Thames and Hudson, Londres, 2000.

Safran, Yehuda E., *Adolf Loos: Our Contemporary*, GSAPP; MAK, Columbia, 2012.

Salmon, Christian, *Kate Moss Machine*, Península, Barcelona, 2010.

Sánchez, José A., *La Escena Moderna – Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Akal, Madrid 1999.

Sánchez, José A., Prieto, Zara, *Teatro*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2010.

Sandford, Mariellen R. (coord.), *Happenings and Other Acts*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1995.

Seixo, Maria Alzira (coord.), *O sujeito, o corpo e a letra: termos da análise*, Arcádia, Lisboa, 1977.

Schlanger, Judith E., *Schelling et la Réalité Finie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966.

Schechner, Richard, *Performance Theory*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1988-2003.

Schechner, Richard, *Performance Studies*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2002.

Schneider, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1997.

Schopenhauer, Arthur, *The Essential Schopenhauer*, Harper-Collins Publishers, Nova Iorque, 2010.

Selz, Peter e Stiles, Kristine (coords.), *Theories and Documents of Contemporary Art – A sourcebook of Artist's Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996.

Sharp, Daryl, *Léxico Junguiano, Um Manual de Termos e Conceitos*, Editora CULTRIX, São Paulo, 1997.

Sloterdijk, Peter, *Thinker on stage Nietzsche's materialism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.

Sloterdijk, Peter, *O estranhamento do mundo*, Relógio de D'Água, Lisboa, 2008.

Sloterdijk, Peter, *El pensador en Escena, El materialismo de Nietzsche*, PRE-TEXTOS, Valência, 2009.

Sheperd, Simon, *Theatre, Body and Pleasure*, Routledge, Nova Iorque, 2006.

Stein, Gertrude, *Geography and Plays*, Dover Publications, Nova Iorque, 1999.

Stein, Gertrude, *Look at me now and here I am*, Selected Works, 1911-1945, Peter Owen Publishers, Londres, 1967, 2004.

Stein, Gertrude, *Selected Writings of Gertrude Stein*, Random House, Nova Iorque, 1990.

Steiner, Rudolf, *Teosofia, Introdução ao conhecimento supra sensível do mundo e do destino humano*, Antroposófica, São Paulo, 2004-2010.

Steiner, Rudolf, *The Philosophy of Freedom, The basis for a modern world conception*, Rudolf Steiner Press, Cromwell Press Limited, East Sussex, 2001.

Stoichita, Victor, *O efeito pigmaleão: para uma antropologia histórica dos simulacros*, KKYM, Lisboa, 2008.

Stone, Allucquère Rosanne, *The War of Desire and Technology at the close of the mechanical age*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londres, 1996.

Stular, Meta, *Post Me_ New ID, The posthuman condition of modern Europeans*, Edition TOX, Year 14, No. 30, Maribor, Kulturno izobrazevalno drustvo KIBLA, 2009.

- Tisdall, Caroline, *Joseph Beuys, Coyote*, Thames and Hudson, Londres, 2008.
- Toffoletti, Kim, *Cyborgs and Barbie Dolls Feminism, Popular Culture and The Posthuman Body*, I B Tauris & Co. Ltd., Londres, Nova Iorque, 2007.
- Tufnell, Miranda, Crickmay, Chris (coords.) *Body, Space, Image: Notes towards improvisation and performance*, Dance Books, Alton, 2006.
- Motherwell, Robert (coord.), *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, Harvard University Press, Cambridge, 1989.
- Warburg, Aby, *O nascimento de Vénus e a primavera de Sandro Botticelli*, KKYM, Lisboa, 2012.
- Varela, Francisco J., Thompson, Evan, Rosch, Eleanor (coords.) *Embodied Mind, cognitive science and human experience*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londres, 1993.
- Vergine, Lea, *Body Art and Performance: The Body as Language*, Skira Editore, Milão, 2000.
- Virmaux, Alain, *Artaud e o teatro*, Perspectiva, São Paulo, 2000.
- Warr, Tracey (coord.) *The Artist's Body*, Phaidon Press Limited, Londres, 2006.
- Watson, Ian (coord.), *Performance Training: Developments across Cultures*, Rutgers University, Newark, 2001.
- Williams, Emmett, *My Life in Flux and Vice Versa*, Hansjorg Mayer, Stuttgart, Londres, 1991.
- Wilson, Stephen, *Intersections, of art, science, and technology*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londres, 2002.
- Wiener, Norbert, *The Human Use Of Human Beings, Cybernetics And Society*, Free Association Books, Londres, 1989.
- Wolf, Virginia, *The Waves*, Harvest Books, Fort Washington, 1978.

Sítios da Internet

- http://130.179.92.25/Arnason_DE/Colin.html
- <http://www.391.org/manifestos/1918-data-manifesto-tristan-tzara.html#.VqYFjceOLSK>
- <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/a/arthurccl101182.html>
- <http://www.bunkerarquitectura.com/social-topography-pavilion/s0qwvfcdc16etm4l2cc08odlpvck05>
- [http://erikapaterson08.pbworks.com/f/Antrophology%20of%20performance\(2\).pdf](http://erikapaterson08.pbworks.com/f/Antrophology%20of%20performance(2).pdf)
- http://www.drama21c.kr/writers/artaud/derrida_artaud.htm
- http://fechamento.academia.edu/189619/Apomorphine_Silence_Cuttingup_Burroughs_Theory_of_Language_and_Control
- <http://www.france-catholique.fr/LA-DECOUVERTE-DE-L-INCONSCIENT.html>
- <http://galeon.com/scienti/canibalismo.html#Imagem%20del%20Cuerpo>
- <https://heathenharvest.org/2013/10/01/october-obituaries-category-xi-tatsumi-hijikata/>
- <http://implicateddisorder.wordpress.com/tag/antonin-artaud-surrealism-andre-breton/>
- <http://www.jungatlanta.com/jung.html>
- <http://lkcampbell2009.wordpress.com/2009/02/08/the-work-of-art-in-the-age-of-mechanical-reproduction/>
- <https://www.mail-archive.com/tips@acsun.frost-burg.edu/msg17378.html>
- <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>

□ <http://www.planetebook.com/ebooks/Notes-from-the-Underground.pdf>
<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>
<http://pt.scribd.com/doc/200198271/A-Origem-Da-Obra-de-Arte-HEIDEGGER>
<http://pt.scribd.com/doc/219206327/Ellenberger-Primera-Psiquiatria-Dinamica>
<http://socrates.berkeley.edu/~kihlstrm/rediscovery.htm>
<http://the-talks.com/interview/marina-abramovic/>
<http://ttlq.com/Forums/showthread.php?t=132448>
<http://whatis.techtarget.com/definition/ontology>
<http://www.npr.org/2013/11/02/242174661/dead-bees-nail-clippings-and-priceless-art-in-warhols-time-capsules>
http://www.pochanostra.com/antes/jazz_pocha2/mainpages/in_defense.htm
<https://www.priberam.pt/DLPO/>
<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57080/60068>
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/rainer-untitled-face-farce-t03905/text-catalogue-entry>
<https://www.youtube.com/watch?v=P8MD00VJypk>